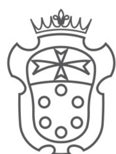
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia



serie 5
2024, 16/1



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

I contributi pubblicati sugli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» sono valutati, in forma anonima, da *referee* competenti per ciascuna disciplina (*double-blind peer review*).
La quinta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, esclusivamente *online* in due fascicoli di circa 300 pagine ciascuno.

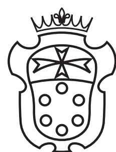
In copertina: Elaborazione grafica di Bruna Parra: da Taddeo Zuccari, *Matrimonio di Diana di Francia e Orazio Farnese* (1557 ca.), Caprarola, Palazzo Farnese, Sala dei Fasti Farnesiani – Public domain, da Wikimedia Commons https://www.flickr.com/photos/mamondini/5673117503/sizes/c/

Annali della Classe di Lettere e Filosofia
Scuola Normale Superiore
Piazza dei Cavalieri, 7
56126 Pisa
tel. 0039 050 509220
fax 0039 050 509278
edizioni@sns.it – segreteria.annali@sns.it
https://journals.sns.it/index.php/annalilettere

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2024, 16/1



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Pubblicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964
Direttore responsabile: Luigi Battezzato

ISSN 0392-095x

Indice

Occasioni farnesiane.
Forme e situazioni della lirica d'encomio tra Cinque e Seicento
Atti del convegno, Pisa, Scuola Normale Superiore,
13-14 ottobre 2022

Studi e ricerche

Occasioni farnesiane. Forme e situazioni della lirica d'encomio tra Cinque e Seicento

Atti del convegno, Pisa, Scuola Normale Superiore, 13-14 ottobre 2022[*]

[*] Organizzazione: Martina Del Cengio, Rosario Lancellotti, Andrea Torre. Progetto PRIN 2017 *Lyric poetry books in the early modern Italy: digital archives and new editorial practices* (20178PALHE_002).

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 2-20

Enciclopedia Farnesiana. Elogio dello strabismo

Paolo Procaccioli

Abstract The article is dedicated to the illustration of the Enciclopedia Farnesiana, a research project promoted by the University of Tuscia in dialogue with other universities, both Italian and non-Italian, and with conservation and research institutions. It recalls the historical reasons that in the past characterized the dynasty's governmental activity and those that led to the dispersion of both the documentary heritage relating to the events of the dynasty and the artistic heritage that was the fruit of its commissions and its collecting care. This state of affairs has led not only to a dispersion but also to a fragmented perception of the family's history, which, it is believed, the Enciclopedia invites us to study in a way that respects specificities without overlooking the unitary genesis of the surviving documentary heritage.

Keywords Farnese House; Enciclopedia Farnesiana; Occasional Literature

Paolo Procaccioli has taught Italian Literature at the University of Tuscia. He is interested in the exegesis of Dante and the vernacular literature of the 15th and 16th centuries, with research on novellistics, irregular literature, epistolography, publishing, art criticism, and the Farnese family. He has carried out studies on Landino, Aretino, Lando, Doni, Marcolini, Dolce, Ruscelli, and Ripa, of whose works he has produced critical and annotated editions. He is co-founder of the inter-university research groups *Cinquecento plurale, Archilet reti epistolari* and *Carteggi*. He is a member of the Academy of Arcadia and the Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 15.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

procaccioli@unitus.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_01

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 2-20

Enciclopedia Farnesiana. Elogio dello strabismo

Paolo Procaccioli

Abstract Il contributo è dedicato all'illustrazione dell'Enciclopedia Farnesiana, un progetto di ricerca promosso presso l'Università della Tuscia in dialogo con altri atenei, italiani e non, e con istituzioni di conservazione e ricerca. Esso richiama le ragioni storiche che in passato hanno caratterizzato l'azione di governo della dinastia e quelle da cui è dipesa la dispersione sia del patrimonio documentario relativo alle vicende della dinastia sia del patrimonio artistico frutto delle sue committenze e della sua cura collezionistica. Uno stato di cose che ha portato non solo alla dispersione ma anche a una percezione frammentata della storia della famiglia, che si ritiene possa trovare nella forma dell'enciclopedia una sollecitazione a una considerazione che rispetti le specificità ma non dimentichi la loro genesi unitaria.

Parole chiave Casa Farnese; Enciclopedia Farnesiana; Letteratura d'occasione

Paolo Procaccioli ha insegnato Letteratura italiana all'Università della Tuscia dal 1993 al 2022. Si è interessato all'esegesi dantesca e alla letteratura volgare del Quattro e Cinquecento con ricerche sulla novellistica, la letteratura irregolare, l'epistolografia, l'editoria, la critica d'arte, i Farnese. Ha condotto studi su Cristoforo Landino, Pietro Aretino, Ortensio Lando, Anton Francesco Doni, Francesco Marcolini, Lodovico Dolce, Girolamo Ruscelli, Cesare Ripa, dei quali ha procurato edizioni critiche e commentate. È co-fondatore dei gruppi di ricerca interuniversitari *Cinquecento plurale, Archilet reti epistolari* e *Carteggi*. È socio dell'Accademia dell'Arcadia e dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 15.02.2024
Published 29.07.2024

Accesso aperto

procaccioli@unitus.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_01

Enciclopedia Farnesiana. Elogio dello strabismo

Paolo Procaccioli

1. Tre minime premesse, prima dell'indugio sull'oggetto specifico annunciato nel titolo: una a proposito del titolo stesso, un'altra del genere testuale sul quale siamo chiamati a riflettere, una terza invece sulle occasioni encomiastiche.

Per il primo, e me ne scuso, confesso di aver ceduto alla tentazione di un qualcosa a effetto, ma a me sembra uno scotto che si possa pagare se si vuole mettere in evidenza il concetto sul quale vorrei soprattutto insistere. Che è l'esigenza, meglio, la necessità, di affrontare nel dettaglio ogni aspetto e momento di un mondo, quello farnesiano, mobile come pochi altri, ma facendolo solo a condizione di aver sempre ugualmente presenti tanto la prospettiva particolare quanto quella generale. Tanto il singolo oggetto di analisi – personaggio, vicenda, luogo, committenza… – quanto la storia più ampia nella quale quell'oggetto si inserisce. E, allo stesso tempo, sia la storia dei Farnese di qui che quella dei Farnese di là, e sia dei Farnese dell'adesso che quella dei Farnese del prima e del dopo, mentre invece, ci dice l'esperienza, il qui e il là, l'adesso, il prima e il dopo, sono spesso tentati dall'autonomia. Se infatti a considerarlo in sé il richiamo di una prospettiva unitaria è un'ovvietà, tanto è scontato, poi a vedere le cose per come si presentano nella successione secolare di questi nostri studi mi pare rimanga più un obiettivo da raggiungere che un dato di fatto. In ogni caso un proposito che merita di essere richiamato e, al possibile, sottoscritto. Mi pare infatti che la storia più ampia alla quale mi sono appena riferito sia stata non voglio dire ignorata ma troppo spesso sia rimasta inerte, come se ciascuno di quegli oggetti – luoghi, vicende… – non fosse una propaggine ma una pianta autonoma. E allora l'invito a considerare sempre le due prospettive, a essere appunto strabici sacrificando l'eleganza e l'armonia delle rappresentazioni agli squilibri e alle dissonanze della realtà storica, mi pare possa essere visto come un antidoto.

Non si tratta insomma di richiamare l'attenzione su qualcosa che sia ignorato o poco considerato, e cioè che in qualche modo si presenti *in articulo mortis*, tutt'altro. Le recenti iniziative parmigiane, con la mostra

e le proposte editoriali connesse, quelle promosse nel tempo dall'École Française de Rome, quelle napoletane, quelle abruzzesi, quelle avviate ripetutamente in Tuscia, fino alla presente, stanno lì a dimostrare che tanto la materia quanto la ricerca sulla materia sono vive, ma, appunto, si tratta di una ricerca che procede per *membra disiecta*, ciascuna concentrata sul proprio oggetto, un oggetto 'particulare'. E, viene da dire, procede così da sempre. Ma quel procedere, che più che una perdita di memoria rischia di essere un'assenza di prospettiva, finisce per diventare un problema, un problema storiografico, e va posto come tale. Come un dato di fatto che andrà superato. Non negandolo ma integrandolo, recuperandolo a una prospettiva più ampia.

La seconda premessa riguarda la cosiddetta poesia d'occasione. Sono nato agli studi in una stagione nella quale 'poesia d'occasione' equivaleva a dire 'non poesia' e sono contento di congedarmi dal servizio attivo con la consapevolezza che quella stagione è ormai alle spalle e che pertanto l'equivalenza appena richiamata non è più un dato di fatto condiviso. Naturalmente lungi da me l'idea di rovesciare l'assunto e dire che per il fatto di essere d'occasione una qualunque poesia debba essere per ciò stesso vera poesia, voglio solo dire che tale dettaglio non influisce in nessun modo sulla qualità di quella poesia, che può essere vera o falsa, bella o brutta… Questo, per ovvio che sia, ci consente di guardare ai testi e agli autori sui quali qui ci interroghiamo come a legittimi aspiranti alla cittadinanza di Parnaso e non come a semplici figuranti o come a intrusi, 'imbucati' alle feste delle muse, e conferisce loro il diritto di essere giudicati, è il caso di dirlo, a prescindere.

Presupposto per una lettura piena dei materiali qui considerati mi pare sia dunque un necessario ripensamento del concetto stesso di poesia d'occasione, che è un concetto riduttivo e frutto di una cultura – ma parlerei di un'ideologia – segnata dalle priorità ideali di civiltà lontane da quella del classicismo e estranee ai presupposti delle sue poetiche. Quel concetto nasce con le poetiche preromantiche e romantiche, e per esemplificare ricordo quanto De Sanctis diceva a proposito della poesia di Monti, che «come quasi ogni poesia della scuola arcadica a cui apparteneva, la sua era quasi sempre poesia d'occasione», pur concedendo che «talora co' grandi fatti del tempo alzavasi a grandezza di stile, alternando però sempre i colori secondo i tempi»[1]. Naturalmente, come sempre, senza assolutizzare se un grande contemporaneo del Monti come Goethe poteva dire, e lo sotto-

[1] F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari 1979[4], vol. I, p. 203.

lineava Carducci, «tutta esser d'occasione la lirica vera»[2]. Un'opinione che poi sarebbe stata richiamata anche da Croce, secondo cui Goethe «non si stancò mai di ripetere che ogni poesia è "poesia di occasione", potendo la realtà sola fornirle l'"incentivo" e la "materia"»[3].

Per il terzo tema, la poesia d'encomio, a me sembra opportuno – direi necessario – guardare alla poesia prodotta con finalità celebrativa o memoriale come a un momento di un processo più ampio che deve prendere in considerazione tutta l'arcata ideale e cronologica del rapporto che nella realtà d'antico regime lega al signore l'artista, sia esso cultore dell'arte della parola o di quella dell'immagine. È irrealistico infatti pensare all'una o all'altra delle molte iniziative intraprese come a una successione di momenti autonomi, con da una parte, quella che riguarda direttamente l'artista, i momenti della realizzazione dell'opera e della sua dedica, e dall'altra, quella di pertinenza del signore, i momenti dell'ideazione e della committenza. La corte è una realtà composita e compositi sono gli ambienti e i contesti che concorrono a definirne il profilo senza che questo ne metta in discussione la titolarità. Non voglio confondere né ruoli né competenze né tempi, ma non vorrei neanche ignorare rapporti e dialoghi; semmai è quanto mai utile impegnarsi a cercare le tracce di quei dialoghi, certi che ogni dettaglio recuperato, ancorché minimo, contribuirà a restituire senso a opere e iniziative, a ogni livello della loro ideazione e realizzazione.

A monte di queste giornate c'è la consapevolezza, tradotta nel prezioso lavoro di repertoriazione del *corpus* testuale avviato dai promotori e messo generosamente a disposizione dei partecipanti, che quei testi possono essere analizzati con frutto maggiore se visti nella loro valenza di genere. Non dubito che le risultanze delle letture confermeranno l'assunto. Da parte mia, e sempre a proposito di questo stesso *corpus*, vorrei richiamare l'attenzione su un altro aspetto in apparenza di dettaglio che invece a me pare ugualmente di sistema, e cioè sulle iniziative messe in atto nel momento non di inviare ma di avviare la composizione di un testo di celebrazione, e questo quale che fosse il personaggio o l'evento o l'edificio o l'oggetto. In iniziative di questo genere vedo una connessione strettissima con quanto accade nel caso della dedica, dove la lettera o il componimento premessi a un testo non sono mai il momento iniziale di

[2] *Prose e Rime a ricordo di Louisa Grace Bartolini*, Firenze 1866 (cito da *Opere di Giosue Carducci. Primi saggi*, Bologna 1921, pp. 439-84, a p. 464).

[3] B. Croce, *La poesia*, Roma-Bari 1980[4], p. 11.

un nuovo rapporto ma quello finale di una trattativa condotta nel tempo con il dedicatario stesso o con suoi rappresentanti o fiduciari[4].

Mi chiedo se una tale logica non sia in atto anche nel caso dei nostri componimenti, che sono sì d'occasione, ma nella stragrande maggioranza dei casi, salvo i casi di morte improvvisa, sono celebrazioni di occasioni annunciatissime.

Visti in quest'ottica quei componimenti possono rivelarsi tappe di percorsi avviati nel tempo e bisognosi di conferme che andavano sempre rinnovate, dove a importare non era tanto la qualità del testo quanto il suo stesso darsi. Che era sempre un darsi per apparire, cioè per poter consentire a chi sottoscriveva quei versi di esserci e di poter così rispondere all'appello della corte con il più sonoro dei 'presente!'. Tra qualche anno, quando – mi auguro – saremo in condizione di attraversare quelli farnesiani con la stessa disinvoltura con la quale oggi attraversiamo sezioni significative dei carteggi sforzeschi o medicei o gonzagheschi, sono certo che potremo disporre di una serie di pezze d'appoggio documentarie che ci consentiranno di collocare i nostri elogi (o trionfi o *consolationes* o componimenti ecfrastici…) nell'alveo di trattative o di altre forme di dialogo più o meno esplicite che ci restituiranno i termini propri con cui questo o quel cortigiano, traducendo il servizio o la disponibilità al servizio in gesti o in parole, queste ultime tanto meglio se scritte e a stampa, intonava il *do ut des* di sempre.

Del resto era questa la logica dell'istituto corte, una logica della coralità che, e mi limito a considerare gli sviluppi di quella che oggi chiameremmo la politica culturale dell'uno o dell'altro casato, ritroviamo nella formazione e nella conduzione delle committenze, nella presa in carico dei singoli filoni dell'intervento mecenatizio, nella celebrazione delle realizzazioni, nella promozione dell'immagine pubblica del signore del momento e della sua progenie.

Va da sé che ciascuno dei testi qui considerati, al pari di ciascuna delle occasioni che sappiamo esserne state all'origine, dei personaggi coinvolti, dei luoghi che ne furono gli scenari, delle vicende delle quali si impegnarono a dare conto, nella loro dialettica tra testo e genere, tra singola realizzazione e serie, costituisce un bel *case study*. Ciascuno di essi è la

[4] Ho avviato una riflessione su questo aspetto delle dediche cinquecentesche, a partire da quelle indirizzate ai signori di Mantova, in *Prima della dedica. Stampe veneziane e carte mantovane*, in *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria in età moderna*, a cura di L. Morlino e D. Sogliani, Milano 2016, pp. 81-104.

riprova dell'opportunità – meglio, della necessità – di studiarlo nella doppia prospettiva di cui si è detto e che uno strumento come un'enciclopedia dedicata renderebbe possibile e anzi solleciterebbe. La trasformazione di ogni singola voce in elemento di un database recupererebbe infatti quella dimensione seriale che attiverebbe letture fondate sull'analisi della dialettica replica-innovazione che per noi è scontata nel momento in cui ci avviciniamo al testo letterario mentre lo è meno di fronte a oggetti di altra natura.

Senza dire che la presa in carico sistematica della totalità dei luoghi, dei personaggi, delle vicende…, può essere in sé una sollecitazione a considerarli affiancati e disposti in una prospettiva allargata utile a restituire al singolo oggetto quella componente seriale che una visione esclusiva potrebbe attenuare o celare del tutto. Il che, ripeto, sarebbe il migliore antidoto alla tentazione di quel localismo e di quel particolarismo cui si accennava in avvio e che – la tradizione degli studi ne è una riprova – sembra sempre incombere come portato di un peccato originale che nonostante i tentativi messi in atto nei decenni scorsi[5] nessun battesimo ha ancora rimesso.

Le parole del Tasso del *Cataneo* secondo cui «l'armonia che fanno i corpi celesti, movendosi, non riempie i sensi altramente di quel ch'abbia fatto quella di tanti versi e di tante prose in tante lingue, con tanti stili e con tanta felicità de' lodati e de' lodatori, con tanta gloria de' celebrati e de' celebratori»[6], confermano che i versi d'encomio non erano solo la mano tesa con la quale il letterato cortigiano piativa un pane che inevitabilmente sapeva di sale. Erano uno dei momenti di una dinamica che prevedeva anche per la controparte (i «lodati» e i «celebrati») una richiesta altrettanto obbligata, e il fatto che non fosse esplicita non la rendeva meno cogente. Alla dialettica apparente del chiedere-ottenere che vedeva al centro della scena le due mani nei gesti opposti del dare e del ricevere, faceva insomma riscontro, nei presupposti e nei fatti, una più realistica e stringente dinamica chiedere-chiedere, dove il letterato di turno era legittimato a chie-

[5] Alludo agli appelli lanciati in occasione dei convegni di Caprarola del 25-26 marzo 1983, di Piacenza del 10-12 ottobre 1986, di Gradoli dell'8-10 ottobre 1987 (questi gli atti relativi: *I Farnese dalla Tuscia romana alle corti d'Europa*, Viterbo 1985; *I Farnese nella storia d'Italia. Atti del XXII congresso dell'Associazione nazionale archivistica italiana*, «Archivi per la storia», I, 1988; *I Farnese: trecento anni di storia*, Viterbo 1990) e alle sollecitazioni nate dai convegni farnesiani del Centro studi *Europa delle Corti*.

[6] T. Tasso, *Il Cataneo overo de gli idoli*, in Id., *Dialoghi*, a cura E. Raimondi, II/II, Firenze 1958, p. 688.

dere perché sapeva che il signore era tenuto dal suo ruolo a dare prova di quella *magnificentia* che si manifestava nell'atto del dare traducendosi in *munificentia*. In altre parole anche quello del signore era un chiedere, il chiedere quel riconoscimento pubblico che solo l'artista o il letterato potevano concedergli.

Ricordo a questo fine come nel 1995, nel catalogo della mostra *I segni del potere*, che richiamava l'attenzione sui materiali farnesiani della Biblioteca Palatina, e in particolare in un contributo sulla documentazione relativa agli apparati effimeri, Nicoletta Agazzi molto opportunamente precisava che «finita la festa, smontati o distrutti gli apparati, restava la relazione a stampa, spesso corredata da incisioni, con lo scopo di divulgare e tramandare la memoria ufficiale dell'avvenimento»[7]. Al di là del riferimento specifico a quegli apparati, in questa sede, e di fronte ai nostri testi, importa rilevare che fasti e cerimonie hanno non un accessorio occasionale ma una componente e un corrispettivo essenziali nelle loro descrizioni-celebrazioni. In quelle relazioni e in quei componimenti poetici che, fossero essi prodotti a monte o a valle dell''occasione', erano previsti allo scopo di rendere duraturo l'effimero e globale il locale.

In questa stessa logica si inquadrano le descrizioni di palazzi, giardini e opere d'arte, che non sono propriamente realtà effimere ma che hanno il limite – un limite grave nell'ottica della celebrazione del nome e dell'istituzione – di essere realtà circoscritte a uno spazio definito, mentre ottave e distici, anche a prescindere dalla loro qualità, hanno il potere di diffonderne dappertutto la notizia e accrescerne la fama.

Anche in questo caso la logica è duplice e risponde all'esigenza di unire l'*hic et nunc* all'*ubique et semper*, dove la seconda prospettiva è garantita soprattutto dalla memoria, e in particolare dalla parola, che ha il potere di restituire l'*evidentia* oltre che a quanto non è presente anche a ciò che non esiste più e a ciò che non esiste ancora. È, mi pare, quella stessa logica alla quale mi sono appellato in avvio per giustificare il titolo e alla quale mi rifaccio ora per introdurre l'argomento che mi è stato chiesto di illustrare in questa circostanza, l'*Enciclopedia Farnesiana*.

2. Si tratta di un progetto messo in cantiere presso l'Università della Tuscia con gli amici Paolo Marini e Enrico Parlato, cui ora si sono

[7] N. Agazzi, *"Sontuosi fregi, divise alzate, pendenti simboli". Apparati effimeri*, in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina*, a cura di L. Bedulli, introduzione di L. Farinelli, Parma 1995, pp. 79-112, a p. 80.

aggiunti Fausto Nicolai e Pietro Giulio Riga, in dialogo con colleghi di altre università, italiane e no, e con istituti di conservazione e di ricerca. Preciso subito che non parlerò tanto dei *technicalia* dell'enciclopedia, quanto del perché nel momento di farci carico dell'argomento – e farcene carico non da titolari di questa o quella branca di quegli studi ma direi da loro utenti – abbiamo ritenuto quella formula non solo utile e adeguata ai tempi ma anche l'unica realisticamente praticabile.

Siamo partiti dalla presa d'atto della specificità della vicenda farnesiana, che la connota e al tempo stesso la diversifica da quelle di pressoché tutte le altre dinastie della modernità, anche non italiane. Alludo al fatto che quella dinastia nella mobilità di cui si è detto ha finito per non avere né un luogo né un tempo specifici con cui identificarsi, e di conseguenza neanche un deposito memoriale d'elezione. Col riflesso non da poco che di quella vicenda mancano ancora una percezione e una narrazione unitarie.

In questo senso i Farnese non sono stati né i Medici, né gli Este, né i Gonzaga, né i Della Rovere né nessun'altra delle grandi famiglie della modernità. Non hanno avuto una vocazione locale e non si sono identificati né con una città (Firenze, Ferrara, Mantova, Urbino) né con un grande o piccolo stato regionale. Sono stati altro, col risultato che non si saprebbe immaginare la storia della Tuscia e di Roma e dell'Abruzzo del Cinquecento, della Parma e di Piacenza del Cinque-Sei-Settecento, della Napoli del Settecento, senza l'apporto – ma direi meglio senza l'impronta – dei Farnese.

Tempo fa qualcuno mi faceva notare come nelle seicento pagine di una prestigiosa raccolta di studi storici dedicata allo stato italiano del Rinascimento, pubblicata in una sede editoriale prestigiosa e espressione di una altrettanto prestigiosa comunità di studiosi[8], non solo non figurasse nessun capitolo specifico, ma il nome Farnese non fosse presente a nessun titolo, neanche nell'indice dei nomi. Un po' come se, e per rimanere nella fortunatissima metafora del cardinale Ercole Gonzaga, quel fungo che fu per due secoli lo stato farnesiano non fosse mai spuntato.

Ciò non toglie che quella dei Farnese è una storia tutt'altro che marginale, che ha segnato in profondità stagioni e luoghi, in Italia e fuori, e che lo ha fatto con luci e ombre nettissime. Non le sono mancati né storici né cronisti, ma va preso atto che non ha mai avuto né il suo Villani né il suo Sanuto, così come tra tanti poeti non ha avuto il suo cantore riconosciuto – il suo Ariosto o il suo Tasso –. E questo non perché mancassero perso-

[8] *The Italian Renaissance State*, ed. by A. Gamberini and I. Lazzarini, Cambridge 2012.

naggi e gesta da celebrare, solo che i fasti relativi sono stati consegnati più all'imponenza degli edifici, allo splendore dei cicli pittorici e alla ricchezza delle collezioni che non alle parole, cosa che ha fatto sì che nel tempo la materia sia rimasta disseminata in una miriade di luoghi e oggetti. E naturalmente nei testi 'd'occasione' sui quali qui ci interroghiamo.

Tessere insomma, alcune splendide e celebratissime – Caprarola, il Palazzo di Roma, la Pilotta, Colorno su tutte, e le grandi committenze e collezioni – ma per i più il mosaico corre il rischio di rimanere tutto da divinare.

Ora noi sappiamo bene che la qualità, il valore e il senso delle tessere consistono solo in minima parte nello specifico della loro materia e della loro forma. Fuori di metafora, le decine di località della Tuscia che conservano tracce evidenti della presenza dei Farnese, le altrettante dell'Emilia farnesiana e quelle dello stato Farnese d'Abruzzo, o il marchesato di Novara, o Napoli e Altamura e le Isole Ponziane, e fuori d'Italia le gesta del generale Alessandro e l'operato di Elisabetta regina di Spagna, raccontano una serie di storie particolari o anche di microstorie che possono essere singolarmente interessanti, talora di grande interesse, ma che se lette senza una memoria storica e geografica, e cioè senza un prima e un dopo e senza le linee di tensione che legano ciascuna di esse a un altrove, dichiarano una parzialità che le penalizza. E che può alimentare la visione ristretta di un localismo che nei meno avveduti potrebbe scivolare nel campanilismo.

Con questo non voglio dire che la storia della famiglia e dei suoi domini sia da scrivere, sarebbe affermazione non vera e ingenerosa. Voglio dire che quella storia richiede uno sforzo di percezione unitaria che superi le partizioni che separano la stagione di Orvieto e della Tuscia da quella romana e questa da quella emiliana e da quella napoletana; o anche quella italiana da quella fiamminga e spagnola.

Nella stessa Tuscia, la realtà che mi è più familiare, non si potrebbero leggere residenze e località senza questo sforzo continuo di contestualizzazione e di collocazione. Prendiamo le residenze farnesiane del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento (Canino, Gradoli, Ischia di Castro, Valentano…) e affianchiamole a Caprarola. Sono sempre Farnese, ma parlano un'altra lingua, guardano a altri orizzonti e seguono – talora anzi creano – altri modelli.

Caprarola per esempio dice che nel primo Cinquecento al mondo dei soldati si è sostituito quello dei grandi prelati. Pier Luigi ha lasciato il posto al figlio, il cardinale Alessandro iuniore; alle armi si è affiancata la diplomazia e tra i suoi strumenti d'elezione figurano l'arte, la letteratura,

il teatro, la musica, la cartografia. Non è un caso che il palazzo non sia circondato dal fossato ma dal giardino e che la corte, tanto quella piccola locale quanto quella grande di Roma, accolga – ma verrebbe da dire generi – le accademie, alimenti cioè la cultura del confronto e del dialogo.

Ora il problema – e è un problema solo in apparenza di metodo, di fatto di merito – è come riuscire a dare spazio e voce, che in fondo vuol dire senso, a tutto questo. Come riuscire a cogliere il disegno complessivo senza sacrificare i singoli dettagli. È un problema che riguarda da vicino chiunque si trovi a operare sul territorio, al punto che diventa quasi una sfida. Per tutti, comunità scientifica e amministrazioni, a cominciare da chi al loro interno sia impegnato nel comparto dei beni culturali.

Una sfida che vuol dire sì tutela e valorizzazione, ma prima ancora comprensione. Sappiamo bene che la conoscenza è il momento primo e fondamentale della tutela, in particolare di quella tutela diffusa che è un'assunzione di responsabilità da parte del territorio stesso. Una sfida che va raccolta e che è auspicabile si traduca in una serie di iniziative. Quella della quale cerco di rendere conto in questa occasione mi sembra adeguata all'oggetto e anche alle nostre possibilità. Non vorrei essere frainteso: nessuno di noi si candida a storiografo o narratore del mondo farnesiano, ma proprio perché abbiamo consapevolezza piena sia della complessità del problema sia della sua ineludibilità pensiamo che si debba fare il massimo sforzo per individuare, e naturalmente adottare, le strategie più idonee.

La soluzione che in Tuscia ci siamo sentiti di caldeggiare è l'avvio dell'*Enciclopedia Farnesiana*, un'iniziativa intimamente plurale e aperta alla massima collaborazione. Naturalmente un'enciclopedia digitale.

Una soluzione che ci pare abbia il vantaggio di a) consentire l'acquisizione del pregresso, cioè del molto e del buono già disponibile, prodotto nel tempo grazie a una ricca tradizione di studi; b) attivare dialoghi e scambi sistematici tra le molte ricerche in corso; c) tesaurizzare in tempo reale i risultati della ricerca senza rinunciare alla possibilità di sottoporre quanto acquisito a una revisione critica e a un aggiornamento costante; d) procedere senza gli obblighi e i condizionamenti del cartaceo, che impone di ragionare per blocchi tematici omogenei.

Insomma, la possibilità di garantire un lavoro veramente *in progress* tanto nell'incremento del lemmario quanto nell'aggiornamento e revisione delle singole voci, il che non può che agevolare la messa a frutto delle molte competenze espresse dai vari territori farnesiani e dalla comunità scientifica allargata.

Insieme, e nella logica del mosaico di cui si diceva, l'ipotesi enciclopedia

consente di dare spazio a ogni dettaglio: a personaggi, a luoghi, a edifici, a oggetti d'arte e no, a *corpora* giuridici e testuali, a eventi, a idee, a fenomeni, a istituzioni…, e questo assecondando il dato documentario, che vuol dire senza limitazioni pregiudiziali o forzature nella selezione dei materiali di studio.

Se, come comunità di studiosi – e in questo senso il nostro è un appello –, e anche se come insieme di territori e istituzioni e amministrazioni, si riuscirà a raccogliere la sfida e dare seguito a questo progetto, non dubito che alla presa in carico scientifica e a un auspicabile di più di conoscenza e di consapevolezza potrà seguire un rilancio di interesse che restituirà ai domini farnesiani del passato e al patrimonio artistico e testuale che ne è espressione la loro cornice storica e ideale, e alle città e alle comunità che ne sono gli eredi naturali la percezione di essere state componenti del particolare progetto ideale riflesso nelle vestigia architettoniche e urbanistiche che in molti casi continuano a segnarle. Se vogliamo, un modo per restituire a quei territori una delle loro anime.

Così pensata, l'*Enciclopedia Farnesiana* è uno strumento che si propone di agire sui due piani classici dello spazio e del tempo, che sono anche due fronti, e per quegli studi due fronti caldi. Lo impone, a nostro modo di vedere, proprio la natura particolare dell'azione di governo della dinastia, che non si è esercitata con continuità sullo stesso territorio ma che ha conosciuto migrazioni come nessun'altra della modernità. L'assunzione di un punto di vista unitario che recuperi e consideri individualmente esiti e dinamiche potrà restituire ogni luogo, momento, personaggio, avvenimento alla storia che lo ha prodotto e della quale è espressione.

Questo non perché un'enciclopedia sia la soluzione di tutti i problemi, ma per il fatto che in quanto censimento – e, *sic est in votis*, censimento critico – di quanto fatto e detto dai Farnese e intorno ai Farnese – e non meno, va da sé, contro i Farnese – può essere un punto di partenza per quella percezione unitaria indispensabile per realizzare la narrazione ugualmente unitaria che, si è detto, ancora manca.

3. L'*Enciclopedia Farnesiana* digitale rappresenta l'obiettivo primario del progetto di cui qui si rende conto. È un database ad accesso libero in corso di realizzazione presso l'Ateneo della Tuscia in convenzione con gli Archivi di Stato di Napoli e Parma, con l'École Française de Rome, con la Biblioteca Palatina di Parma, con le università italiane raccolte nel costituendo Centro Interuniversitario di Studi Farnesiani (CISFAR, cui partecipano gli atenei di Bergamo, Campania Vanvitelli, L'Aquila, Macerata, Napoli Federico II, Parma, Perugia, Pisa Scuola

Normale Superiore, Roma Sapienza, Roma Tre, Viterbo), con accordi di collaborazione con alcune università straniere (Tours, Utrecht, Helsinki)[9].

Strumento agile e duttile, l'*Enciclopedia* si propone il recupero sistematico delle varie componenti del dominio farnesiano, disseminato in una pluralità di realtà locali di rango molto diverso, al fine di ricondurre a una prospettiva storica e critica unitaria una materia intimamente stratificata. Aperta per statuto agli incrementi e non meno alla revisione, può consentire alla comunità scientifica di seguire nella sua evoluzione la vicenda della dinastia e il suo radicamento nelle molte realtà politiche (in Italia e in Europa) e istituzionali (la curia romana e – in particolare attraverso il sistema delle nunziature apostoliche, che ebbe un forte incremento proprio sotto Paolo III Farnese e sul quale pesò a lungo la presenza del cardinale Alessandro – l'intera Europa), realtà che la videro coinvolta dalla fine del XV al XVIII secolo.

Il progetto ha individuato nel complesso dei carteggi lo strumento d'elezione per la ricostruzione storica e la penetrazione critica del mondo farnesiano, delle vicende e dei dibattiti che lo hanno segnato, delle committenze artistiche e collezionistiche promosse nei secoli allo scopo di generare prestigio e consenso attorno al casato. È convincimento profondo di chi è impegnato nella ricerca che il recupero sistematico di quelle corrispondenze possa contribuire alla considerazione unitaria di una materia articolata la cui particolare natura, disseminata com'è nel tempo e nello spazio, ha condannato alle ricostruzioni storiografiche anche singolarmente acute ma per lo più settoriali di cui si è detto.

La ricerca promossa dall'*Enciclopedia Farnesiana* si propone pertanto lo scandaglio integrale – naturalmente da realizzare per tappe progressive – delle corrispondenze, a partire dai grandi *corpora* conservati presso gli archivi di Stato di Napoli e Parma (e, a seguire, negli altri archivi italiani e europei), e, ancora a Parma, nella Biblioteca Palatina. L'indagine consen-

[9] La ricerca ha interessato anche alcuni istituti scolastici di Viterbo e provincia legati all'Università della Tuscia nel progetto PCTO *Tuscia Farnesiana. I luoghi, gli oggetti, la memoria*. Obiettivo del progetto è stato richiamare l'attenzione della popolazione scolastica, e attraverso di essa della cittadinanza, sulla memoria relativa ai Farnese che è disseminata nel territorio e lo caratterizza. Agli istituti coinvolti (che per l'a.s. 2022-2023 sono stati il Liceo Artistico Francesco Orioli di Viterbo, il Liceo Classico Mariano Buratti di Viterbo, il Liceo Scientifico Antonio Meucci di Ronciglione) il progetto ha proposto percorsi di approfondimento a partire dall'analisi di singoli oggetti selezionati tra i moltissimi che nel territorio documentano la presenza della dinastia Farnese.

tirà l'attraversamento delle corti e delle *familiae*, strutture notoriamente composite, nelle quali la volontà del signore si trova a interagire con intermediari, in molti casi ancora poco conosciuti, figure cruciali il numero e il ruolo dei quali nel caso dei Farnese si trovò a essere enfatizzato in una misura non consueta proprio a causa della disseminazione dei domini.

L'auspicio è che una volta a regime l'*Enciclopedia* possa rappresentare la cornice in grado di dare continuità a iniziative che, necessariamente irrelate, sono però tali da restituire i rapporti che legavano momenti, luoghi, personaggi che hanno attraversato la vicenda farnesiana o sui quali o attraverso i quali quella vicenda si è svolta. Così come è tale da favorire il censimento delle molte occasioni nelle quali si è tradotto il mecenatismo farnesiano, l'analisi della sua distribuzione nelle varie stagioni e nei vari domini e cantieri, l'individuazione degli artisti incaricati e la definizione del ruolo svolto dalle figure a vario titolo coinvolte nella realizzazione delle committenze artistiche, architettoniche, epigrafiche, a non poche delle quali vanno riconnesse quelle ricadute letterarie sulle quali ci interroghiamo in queste giornate.

L'architettura dell'enciclopedia, interrogabile integralmente o per singoli *corpora*, in questa prima fase di elaborazione è articolata in 10 sezioni che di fatto si configurano come un aggregato di diversi database – alcuni molto specifici, altri invece più allargati – potenzialmente sempre espandibile, attraverso i quali ci proponiamo di intercettare la messe di personaggi, luoghi, avvenimenti, oggetti, relazioni, insomma di tutto ciò che può contribuire a descrivere il mondo dei Farnese e a dare conto della loro azione e del loro lascito:

- *Accademie*: la sezione si propone il censimento e l'illustrazione delle molte incarnazioni di un istituto che, senza essere tratto esclusivo del mondo farnesiano, fin dall'inizio ha trovato in quel mondo un ambiente quanto mai favorevole alla sua espansione e moltiplicazione[10];

[10] Un dato di fatto che trova la sua espressione più nitida in una pagina di Dionigi Atanagi. Pagina che quantunque nota merita di essere richiamata: «I quindici anni del Pontificato di Papa Paolo Terzo si posson dire tanti anni di secol d'oro: conciosiacosa che tutto quel tempo Roma godesse una pace veramente d'oro, piena di tranquillità, e senza alcuno turbamento, od affanno. Le virtù, le lettere, e tutte le arti liberali fiorirono. Percioché veggendosi a belli studij, et al bene, et virtuoso operare proposti altissimi premij da quel dottissimo, et ottimo, et liberalissimo Pontefice; il quale da ogni parte, trahendogli fino de le spelunche, chiamava a sé i valenti huomini, de' quali sopra ogni

- *Araldica*: il database è dedicato alla registrazione e alla descrizione di armi e stemmi e dei loro adattamenti connessi alle vicende relative alla biografia e alla 'carriera' di ciascuno dei membri del casato (matrimoni, cariche ecclesiastiche…);
- *Architettura e Opere d'arte*: sequenza di singole opere, collezioni, castelli, palazzi, ville, giardini, borghi…, sia di quelli frutto dell'iniziativa dei Farnese sia di quelli amministrati o comunque segnati dalla loro presenza; insieme, rassegna sistematica di libri o musiche frutto della committenza farnesiana o oggetto di dedica ai Farnese o comprese nelle loro collezioni;
- *Bibliografia e fonti* (comprensivo delle sottosezioni Libro Antico, Dediche, Manoscritti, Documenti, Edizioni di testo, Edizioni di testo in rivista, Contributi in rivista, Recensioni in rivista, Monografie, Volumi miscellanei): sezione deputata all'indicazione di testi e studi di argomento farnesiano; al censimento di archivi (di Stato, comunali, parrocchiali…) e biblioteche depositari di materiali farnesiani; alla descrizione dei relativi fondi;
- *Carteggi*: vero motore dell'enciclopedia, prevede inizialmente l'acquisizione digitale (diretta o tramite link) e poi, progressivamente, la trascrizione e l'annotazione delle corrispondenze in uscita e in entrata;
- *Cerimonie e spettacoli*;
- *Genealogia*;

altro Principe fu vago, per vestirgli di porpora, et per porgli ne' più alti gradi d'honore; ciascuno a prova s'ingegnava di farsi, e con alcun degno effetto di dimostrarsi valoroso. Levaronsi adunque in quel felicissimo tempo ne la città di Roma molte Academie di diversi elettissimi, e famosi ingegni, sì come furono quelle de la Virtù, de la Poesia nuova, de lo Studio de l'Architettura, de l'Amicitia, del Liceo, l'Amasea, e più altre. Tra le quali non inferiore ad alcuna fu l'Academia de lo sdegno, de la quale fu autore, e fondatore l'unico Signor Girolamo Ruscelli insieme co' nobilissimi spiriti M. Tomasso Spica, et M. Gio. Battista Palatino. Essendo adunque gli Academici sdegnati ridotti insieme per eleggersi un Protettore; l'Atanagio, il quale era membro di quel corpo, quantunque picciolo, gli confortò col presente Son. a fare, sì come poi fecero, elettione di Monsignor Alessandro Cardinal Farnese: il quale era allhora in sul primo fiore de l'età, e di quelle virtù, che nel progresso de gli anni fatte perfette, hanno poi successivamente prodotto quelli rari, e pregiati frutti, che il mondo sa, ad ornamento de la sua Illustriss. casa, a gloria di sé, e a beneficio di Santa Chiesa, e de la Republica Christiana» (*De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo* [*-secondo*]. *Con una tavola del medesimo*, Venezia 1565, cc. Ll2*v*-Ll3*r*. Il sonetto cui si allude, e che si legge a c. 208*r*, è «O de leggiadro sdegno anime accese»).

- *Onomasticon*: raccoglie una serie di voci dedicate a tutti i membri diretti e indiretti della famiglia Farnese, a quanti a vario titolo sono stati coinvolti nella loro azione di governo (segretari, amministratori, religiosi, soldati …) e nelle loro committenze (architetti, pittori, scultori, uomini di teatro, musici, poeti e letterati…);
- *Scritture esposte*: sezione dedicata alle iscrizioni prodotte nel tempo e destinate a opere murarie o sculture o dipinti a indicare il possesso o a celebrare il casato, i suoi membri, le gesta a essi riconducibili;
- *Territorio* (comprensivo delle sottosezioni Domini e Località farnesiane): comprende voci dedicate alle località rette direttamente dai Farnese o da loro amministrate o a vario titolo in relazione con i loro domini; dà conto delle attività produttive avviate o sostenute, delle iniziative legislative promosse, delle zecche (con allestimento di un monetiere farnesiano).

Sarà parte integrante dell'*Enciclopedia Farnesiana* la versione digitale delle pubblicazioni della *Biblioteca Farnesiana*[11].

4. Naturalmente quanti sono coinvolti nel progetto sono consapevoli che l'ordinamento alfabetico dell'enciclopedia per il fatto di dare spazio a tutte le tessere, da quelle d'oro a quelle di coccio o di sasso, se riduce di molto il problema della selezione non risolve quello del disegno generale, e anzi lo accentua. Sanno bene insomma che serve un filo di Arianna che nei tempi lunghi di una vicenda plurisecolare aiuti a cogliere le relazioni tra le singole tessere e a collocarle nella giusta prospettiva oltre che temporale e geografica anche causale. Nel nostro progetto un tale filo è stato individuato nel carteggio, che è soggetto sì alla casualità della sopravvivenza ma non alla soggettività del punto di vista dell'osservatore. Non abbiamo scoperto niente di nuovo; già cento anni fa Antonio Boselli[12] auspicava l'unificazione dei fondi Farnesiani di Parma e Napoli

[11] Edita da Vecchiarelli Editore (Manziana), al momento comprende due titoli nella sezione 'Testi' (S. Gandolfi, *Scritti*, a cura di A. Cento e P. Procaccioli, 2022 [Testi, 1]; G.A. Liberati, *La Caprarola in versi toscani e latini*, a cura di P.G. Riga, con un saggio di A. Trani, 2023 [Testi, 2]) e due nella sezione 'Studi' (*Per un epistolario farnesiano.* Atti della giornata di studi, Viterbo, 28 gennaio 2021, a cura di P. Marini, E. Parlato, P. Procaccioli, 2022 [Studi, 1]; G. Fragnito, *Spigolature Farnesiane*, 2023 [Studi, 2]).

[12] A. Boselli, *Il carteggio del card. Alessandro Farnese conservato nella "Palatina" di Parma*, Parma 1921, p. 8 (estratto dall'«Archivio Storico per le Province Parmensi», n.s. XXI, 1921, pp. 99-172).

(l'uno e l'altro all'epoca ancora integri!), solo che adesso le risorse della tecnologia unite a un'attenzione diffusa ai materiali epistolari consentono di aggirare gli ostacoli insuperabili legati alla storia di quelli e degli altri depositi e ci mettono in condizione di acquisire e quindi di utilizzare quanto conservato nei rispettivi fondi con una facilità che non si era mai data in precedenza.

Non minore la consapevolezza che sulla materia che si mira a organizzare nell'*Enciclopedia Farnesiana* insieme alla documentazione si è sedimentata nel tempo una tradizione di studi che è parte integrante di quella vicenda. Una tradizione che sarà presente nell'enciclopedia sia nella bibliografia generale, le cui sezioni dialogheranno con quelle specifiche di ogni voce, quale che sia il database nel quale figurano; sia nel recupero di testi e studi realizzato in forma di allegati o di link che rinviino a edizioni digitali già disponibili.

È implicito in quanto già detto, ma mi piace specificarlo, che al censimento del pregresso (di fatti, detti, persone, luoghi) e al recupero degli studi relativi, l'enciclopedia unisce il proposito di contribuire al dialogo tra quanti – istituzioni, società di studi e singoli studiosi, amministrazioni, scuole – sono interessati alla materia o che, data la cifra identitaria che ha assunto nel tempo per molte località segnate dal dominio della dinastia, quella materia hanno a cuore.

Il dialogo così avviato tra il dettaglio e la cornice nella quale è contenuto restituisce un legame – che è insieme un nesso di eventi e un nesso ideale che nel tempo si fa memoria e identità – e anche un termine di paragone indispensabile per cogliere i tratti di continuità e di discontinuità che segnano i progressi della vicenda farnesiana. E cioè quei tratti che nel tempo, nonostante l'avvicendarsi continuo dei luoghi e delle tipologie di dominio, hanno conferito unità a un'azione che oggi chiameremmo di indirizzo e di governo. Senza quel dialogo sarebbe infatti impossibile cogliere quanto ha costituito la cifra propria di quel mondo e che, si trattasse di stringere alleanze o di costruire e collezionare, ha rappresentato gli ideali della famiglia e li ha resi riconoscibili, all'interno e all'esterno delle tante residenze. A cominciare da quelli nei quali confidava il cardinale Alessandro iuniore quando sceglieva come sua personale impresa la freccia che colpiva il bersaglio.

Un'impresa sulla quale si sono esercitati Giovio e Ruscelli, i primi e più acuti lettori di un secolo che al genere impresistico dedicò un'attenzione che non ebbe uguali né prima né dopo. È noto che le loro interpretazioni furono diverse, ma ciò non toglie che a quegli scioglimenti si può guardare non come a esiti alternativi tra i quali scegliere in nome di una maggio-

re o minore esattezza, ma, e proprio in grazia della prossimità al mondo farnesiano che potevano vantare sia l'uno che l'altro interprete, come a testimoni affidabili della compresenza degli ideali. Quando Giovio spiega che «un dardo che ferisce il berzaglio con un motto greco che diceva βάλλ'οὕτως [...] voleva dire in suo linguaggio che bisogna dare in carta»[13], cioè raggiungere lo scopo, dice una cosa che quantunque diversa non è incompatibile con quanto sostiene Ruscelli, secondo cui il cardinale ispirandosi a Isocrate e Aristotele, «vol*eva* con questa Impresa vaghissimamente porre come un saldo, et specioso segno ai pensier suoi, et al mondo, della sua vita», e anche, con riferimento all'episodio omerico di Teucro[14], «intend*eva* per quello scudo, e la virtù, e la diligenza, e la cura, e l'innocentia, e altra sì fatta cosa, che possa esser commune a ciascuno nel ferire i vitii»[15].

Ma a differenza di quelle letture, nelle quali l'insistenza era sul punto d'arrivo, a me piace considerare soprattutto la freccia e il verbo, il βάλλειν, il 'saettare, scagliare', e cogliervi l'invito alla dinamicità conseguente al fatto di avere sempre un bersaglio, un obiettivo. Cosa che, una volta trasposta l'impresa in una delle sale dei fasti di famiglia, e promossa da impresa individuale a impresa della stirpe, recupera in pieno la sua valenza di programma e in tale veste mi pare possa rendere al meglio l'attivismo – al limite della vera e propria frenesia – che ha segnato a lungo la famiglia nella sua ansia di radicarsi, quale che fosse l'obiettivo particolare del momento. Non è un caso che per i Farnese l'altrove non sia stata categoria di una narrazione destinata a sconfinare nel mito ma una componente reale della vita politica e economica, e anzi prima radice e poi cifra di quel mondo. E lo era stato dall'origine, dalla mobilità tradotta nella proliferazione dei piccoli possedimenti della Tuscia alla progressiva disseminazione nel resto d'Italia.

Freccia o non freccia, va preso atto che solo una determinazione di questo genere ha potuto consentire alla dinastia di mantenere inalterata nel tempo oltre che la volontà anche la capacità di muoversi sul fronte della diplomazia, su quello delle armi e, e non meno, su quello della costruzione di un consenso, che nonostante difficoltà e rovesci e drammi

[13] P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma 1978, p. 126.

[14] Da *Iliade*, VIII 282, da cui è tratta la tessera greca.

[15] G. Ruscelli, *Alessandro Cardinal Farnese*, in Id., *Le imprese illustri*, Venezia 1566, pp. 43-49, rispettivamente alle pp. 47 e 49.

ha consentito il raggiungimento degli obiettivi e l'inserimento di quella Farnese nel novero delle famiglie regnanti d'Europa.

Naturalmente un'enciclopedia, cartacea o digitale che sia, non è solo una sequenza di voci. È il luogo geometrico di una comunità di studiosi, è il bersaglio – la «carta» direbbe Giovio – verso cui tende la loro ricerca. A noi piacerebbe anche che fosse, in qualche modo, la reincarnazione dell'Accademia Farnesiana, e cioè di quella super-accademia che non è mai esistita come tale ma che possiamo divinare nelle parole con cui (si è visto *supra*, alla nota 10) nel 1565 da Venezia Dionigi Atanagi evocava i «quindici anni del Pontificato di Papa Paolo Terzo». Anni che, continuava, «si posson dire tanti anni di secol d'oro», e dei quali il letterato marchigiano indicava una riprova proprio nella proliferazione dei sodalizi, e ricordava le accademie «de la Virtù, de la Poesia nuova, de lo Studio de l'Architettura, de l'Amicitia, del Liceo, l'Amasea, e più altre»[16]. Più altre, a cominciare da quella dello Sdegno, della quale era protettore un cardinale Alessandro allora «in sul primo fiore de l'età», tutte espressione delle molte voci e degli interessi, dalla poesia all'architettura all'antiquaria alla morale, coltivati dallo stuolo dei dotti che rispondevano al mecenatismo di un papa che «da ogni parte, trahendogli fino de le spelunche, chiamava a se i valenti huomini».

Noi non ambiamo a tanto, né possiamo competere con chi quei valenti uomini poteva «vestirgli di porpora, et […] porgli ne piu alti gradi d'honore»[17], ma è bello immaginare che il piacere di lavorare insieme a un progetto che riteniamo utile e per più di un verso addirittura necessario possa essere in sé una ricompensa degna.

[16] *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, cit., c. Ll2*v*.

[17] Ivi.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 21-49

Nuovi testi e cenacoli farnesiani. La poesia attorno a Vittoria Farnese e alle nozze con Guidubaldo II Della Rovere

Amelia Juri

Abstract This paper deals with the poetry dedicated to Vittoria Farnese, nephew of Pope Paul III, and with her marriage to Guidubaldo II Della Rovere, Duke of Urbino (1548). After reconstructing historical facts and texts on the failed marriage attempts organised by the Pope and Cardinal Alessandro Farnese, and on the wedding itself, through chronicles and poems, the author describes the couple's self-fashioning and their public image, as reflected in poems, letters, portraits, artistic patronage (residences, *ephemeral apparatuses* for the wedding, etc.) and the gifts and dedications addressed to them. The paper then moves on to the analysis of individual texts and works with the aim of understanding the context of production and the way in which the texts were disseminated, identifying different modes according to the authors' situation (peripheral poets gathered in a public initiative under the protection of an influential person, poets already within the Farnese cycle, individual poets acting through intermediaries, 'itinerant' poets, etc.).

Keywords Farnese; Praise Poetry; Circulation of Texts

Amelia Juri is *maître assistante* of Italian literature at the Université de Lausanne. Her research mainly deals with poetry from the 16th century to the 20th century and covers various fields (literary history, philology, metrics and stylistics, and interdisciplinary studies). She has dedicated a monograph and a commentated edition to Bembo's *Stanze* (ETS 2016, Salerno 2020) and has published an extensive monograph on Renaissance lyric poetry and Classical Antiquity (*Scrivere poesia nel Rinascimento*, Ledizioni 2022). She is currently completing the commentary of Sannazaro's *Sonetti e canzoni* and, since 2021, has been directing the international project *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1559).*

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 10.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

amelia.juri@unil.ch
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_02

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 21-49

Nuovi testi e cenacoli farnesiani. La poesia attorno a Vittoria Farnese e alle nozze con Guidubaldo II Della Rovere

Amelia Juri

Abstract Il saggio affronta la poesia dedicata a Vittoria Farnese, nipote di Paolo III, e il suo matrimonio con Guidubaldo II Della Rovere, duca d'Urbino (1548). Dopo aver ricostruito i fatti storici e i testi in merito alle fallite trattative di matrimonio, organizzate dal papa e dal cardinale Alessandro Farnese, e alle nozze attraverso cronache e testi poetici, l'autrice descrive il *self-fashioning* della coppia e la loro immagine pubblica quale emerge da poesie, lettere, ritratti, mecenatismo artistico (residenze, apparati effimeri per le nozze, etc.) e quale risulta dai doni e dalle dediche indirizzati ai coniugi. Il contributo in seguito propone un'analisi di alcuni testi e opere con lo scopo di comprendere il contesto di produzione e le modalità di circolazione dei testi, identificando diversi modi a seconda delle condizioni degli autori (poeti periferici che si raccolgono in un'iniziativa pubblica sotto la protezione di una persona influente, poeti già stabiliti nella cerchia farnesiana, singoli poeti che agiscono attraverso intermediari, poeti 'itineranti', etc.).

Parole chiave Farnese; Poesia encomiastica; Circolazione dei testi

Amelia Juri è *maître assistante* di letteratura italiana all'Université de Lausanne. Le sue ricerche riguardano principalmente la poesia dal Quattrocento al Novecento e si muovono in diversi settori (storia letteraria, filologia, metrica e stilistica e studi interdisciplinari). Ha dedicato una monografia e un'edizione commentata alle Stanze di Pietro Bembo (ETS 2016, Salerno 2020) e ha pubblicato un'ampia monografia sulla lirica rinascimentale e l'antichità classica (*Scrivere poesia nel Rinascimento*, Ledizioni 2022). Attualmente sta concludendo il commento dei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro, e dal 2021 dirige il progetto internazionale *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1559)*.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 10.02.2024
Pubblicato 08.08.2024

Accesso aperto

amelia.juri@unil.ch
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_02

Nuovi testi e cenacoli farnesiani. La poesia attorno a Vittoria Farnese e alle nozze con Guidubaldo II Della Rovere

Amelia Juri

Tra i molti matrimoni organizzati da Paolo III, quello della nipote Vittoria Farnese con Guidubaldo II Della Rovere fu uno dei più celebrati e fu al centro delle strategie dinastiche del papa, che fin dagli anni Trenta si era adoperato, insieme al cardinale Alessandro Farnese, per trovare un degno consorte per la nipote, adeguato alle mire politiche della famiglia. I due membri di casa Farnese, senza successo, «si rivolsero a membri della famiglia reale francese [in particolare Charles II d'Orléans], a Cosimo de' Medici, Fabrizio Colonna, Emanuele Filiberto di Savoia, e nel 1539, dopo la morte dell'imperatrice Isabella, non esitarono a proporla a Carlo V»[1]. La lunga serie di proposte e trattive ebbe fine nel 1547, quando la moglie del duca d'Urbino, Giulia Varano, spirò in data 18 febbraio, aprendo una nuova possibilità. Le nozze con Guidubaldo II presentavano infatti diversi vantaggi per entrambe le parti: in primo luogo, permettevano di risolvere la questione di Camerino, il cui ducato era stato sottratto ai Varano quando Paolo III nel 1545 aveva istituito il ducato di Parma e di Piacenza, affidandone la reggenza a Pier Luigi e Ottavio Farnese; in secondo luogo, Guidubaldo, al servizio della Serenissima, aveva guadagnato il titolo di «governatore generale di tutte le genti da guerra» nel giugno 1546, e possedeva il «feudo di Sora nel Regno di Napoli, dagli estesi legami parentali con altre dinastie della penisola»[2], sì che si configurava come un importante alleato politico. L'estensione del potere papale su Urbino

[1] G. Fragnito, *Vittoria Farnese, duchessa di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 90, Roma 2000, pp. 447-9, a p. 447 (ora in Ead., *Spigolature farnesiane*, Manziana 2023). I plurimi tentativi di accasare Vittoria la resero oggetto dello scherno di numerose pasquinate, vd. *Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di A.M. Marucci, A. Romano, introduzione di G. Aquilecchia, Roma 1983, testi 406, 467, 479, 481-4, 509, 511-3, 516, 527-8.

[2] Fragnito, *Vittoria*, p. 447. Vd. inoltre le dettagliate ricostruzioni di C. Capasso, *Paolo III (1534-1549)*, Messina 1923-1924, 2 voll. (vol. I, pp. 138, 164, 192, 206, 316 ss., 330

avrebbe significato inoltre l'inserimento del ducato nella lega tra Roma, Francia, Venezia e la Svizzera cattolica, in cui si inquadravano anche le nozze di Orazio Farnese con Diana di Poitiers. Le trattative matrimoniali furono condotte dal cardinale Alessandro con il sostegno del duca di Ferrara Alfonso d'Este e del cardinale Ercole Gonzaga (zii di Guidubaldo), nonché del vescovo di Fano Pietro Bertano. Il contratto fu firmato il 19 giugno 1547, con una dote di 80000 scudi e diverse promesse di nomine e titoli per il duca e la casata roveresca[3].

Il matrimonio fu celebrato per procura nella Sala di Costantino a Roma il 29 giugno 1547, da parte del cardinale Salviati, poiché Guidubaldo era costretto a Verona dall'incarico per la Serenissima.

Il giorno di S.o Pietro si fece il sponsalizio della Sig.ra Vittoria con gran cerimonia alla presenza di N. S., nella sala di Constantino, sedendo S. S.à in una sedia eminente, stando a tutte due le mani, xii car.li, et tutti gli Amb.ri furono invitati così allo sponsalizio come al banchetto che fece poi la sera a S.o Giorgio il Re.mo Farnesio. Venne la S.ra Vittoria accompagnata da Ma.ma et [da] tutte le baronesse e gentildonne di q.a città in una comitiva di ben 40 cocchi et con [molti] tiri d'Artegl.ria in Castello e in S. Pietro che parea ruinasse il cielo… Così Mons. Salviati messe lo anello. Doppoi haver basiato il piede a S. S.tà la sposa e tutta quella turba feminile, si venne a S.o Giorgio sull'hora della cena che fu splendidissima. Di poi si ballò sino a cinque ore[4].

Vittoria non raggiunse però subito il marito a Urbino, attese il gennaio del 1548 per intraprendere un lungo viaggio trionfale: partita da Roma

n. 1, 332, 520-1, 530 n. 3, 621-4, 644; vol. II, pp. 74-82, 170-1, 194, 245-8, 287-8, 342-6, 419 n. 2, 433, 446-7, 467-8, 50 n. 4, 584-6).

[3] Per tutte le informazioni su trattative e accordi matrimoniali vd. FRAGNITO, *Vittoria*, ma soprattutto M. MIRETTI, *Una Farnese alla corte di Urbino: dall'epistolario di Vittoria al marito Guidubaldo II Della Rovere*, «Studi urbinati. Scienze umane e sociali B», 71-72, 2001-2002, pp. 13-26, e G. BENZONI, *Guidubaldo II Della Rovere*, in DBI, 61, 2004, pp. 478-88. Sulla convenienza politica del matrimonio si veda la disamina di Aretino, *Lettere*, IV 192 nel congratularsi con Guidubaldo (P. ARETINO, *Le lettere. Altre lettere. Testi inediti e varianti di testi editi*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1997-2002, 6 voll.).

[4] ASMod, Arch. Segr. Estense, Ambasciatori, agenti e corrispondenti, Roma, b. 40, Nr. 248–x/22, pp. 1-7, a p. 4s., Bonifacio Ruggeri a Ercole II d'Este, Roma, 2.7.1547 (citato da S. BECKER, *Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovere. Potenziale un Grenzen der Herzöge von Urbino (1508-1631)*, Berlin-Boston 2015, p. 92, n. 157).

alla volta di Foligno, incontrò a Cerqua il cardinale Tiberio Crispi, che la accompagnò fino alla destinazione e s'intrattenne con lei prima di essere richiamato a Perugia; ella proseguì quindi il viaggio attraverso Gubbio, Cagli e Fermignano, fino ad arrivare presso lo sposo a fine mese. A Urbino l'attendevano grandi feste con gli apparati sontuosi di Bartolomeo Genga decorati da Battista Franco, seguite da altri otto giorni di festeggiamenti a Pesaro, preparati questa volta dall'ingegnere ducale Bartolomeo Campi.

Del percorso e dei festeggiamenti organizzati nelle diverse tappe sono rimaste alcune cronache:

[in ottava rima, 63 ott.] *E* [*sic*] *Li Gran triomphi fatti per la venuta della signora Vittoria Farnese, duchessa di Urbino, da Roma per insino alla città di Pesaro, novamente composti per Pier Gironimo Fi.* [Figulo] *da Caglie*, In Fossombrone, per G. M. di Micheli, 1548[5].

Il viaggio & li grandissimi trionfi: feste: pompe: & apparati: fatti nella magnifica città di Urbino & di Pesaro, per la intrata della Illustrissima & eccellentissima S. Vittoria Farnese, consorte dello illustrissimo & eccellentissimo S. Duca di urbino. Con la significatione de gli ornamenti che vi erano, In Venetia, per Agostino Bindone, il 23. Di Febbraro 1548.

Chronica ingressus Victoriae Farnesiae necnon obsequiorum quae Urbini acta sunt nutiarum causa cum Guidobaldo II de Ruvere duce (edita in G. Rossi e P. Peruzzi, *Cronache della prima metà del Cinquecento per la storia del Ducato di Urbino*, «Studi urbinati», n.s., 41, 1-2, 1967).

Ludovico Zacconi, *Centone di storia della città di Pesaro*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 323.

Specialmente dalle prime due testimonianze e dalla penultima emergono bene la competizione tra Pesaro e Urbino per il primato celebrativo – già

[5] Esemplare utilizzato: Paris, BnF, YD-6782 (riproduzione del microfilm); presenta alcune reduplicazioni in coincidenza con irregolarità della numerazione, che suggeriscono l'aggiunta di cc. nel fasc. H, non verificabile sul microfilm. Alle cc. Ai*v*-Aii*r*, si trova una lettera di dedica di Pier Geronimo Figulo da Cagli («Humil Sevitore») a Domenico Passionei (figlio di Giovanni Francesco Passionei e Camilla Luperti, fu cardinale, sposò Maddalena Cybo, figlia di Aranino, nipote diretto di Innocenzo VII e cognato di Andrea Doria, ancora gonfaloniere di Urbino nel 1548).

trapelata nel possesso di Guidubaldo – e il nuovo regime di «compartecipazione della città alla vita e ai destini della corte», in cui il pubblico era chiamato ad aderire alle occasioni festive, che si trasformavano così in «momenti di rinsaldamento del potere principesco»[6]. Denominatore comune delle celebrazioni è l'allestimento di imponenti archi trionfali, che, insieme a tutti gli altri apparati effimeri, ebbero un costo notevole, che ricadde anche sui cittadini. Secondo Zacconi, tuttavia, il duca era animato da generosità, e la festa rappresentava uno spettacolo condiviso, non elitario, come dimostrerebbe l'organizzazione di «tre cacce reali su la piazza, cioè orso e toro con cani, tutti separatamente, e poi l'orso col leone», che potevano essere osservate da tutti da appositi palchi[7].

Attorno alle nozze fiorì un'ampia produzione poetica in latino e in volgare, per sondare la quale occorre però prima di tutto mettere a fuoco l'immagine di Vittoria Farnese prima dell'unione con il duca d'Urbino. Per quanto riguarda la poesia, poche sono le notizie a noi pervenute o reperibili di testi dedicati alla dama: ho identificato soltanto un gruppo di sonetti e un epitalamio latino di Molza per le nozze francesi fallite, quelle con François Ier de Lorraine, futuro duca di Guisa (1540)[8], e una serie di sonetti di Cappello, Marmitta e Tolomei composti in occasione del fallito tentativo di matrimonio con il figlio di Francesco I, Charles IIe d'Orléans (1544)[9]. Vale la pena di citare il sonetto di Tolomei:

[6] G. Arbizzoni, *La "magnificentia" del principe, la festa, la corte, la città*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, Pesaro 2004, pp. 403-27, a p. 409.

[7] Cit. in Arbizzoni, *La "magnificentia"*, p. 410.

[8] Molza, *Rime* 9-11, riferiti in particolare al ritratto di Vittoria, Pierluigi e Girolama Orsini, fatto preparare per il matrimonio, e 201, lode di Vittoria; Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2311 (vd. F. Baiocchi, *Sulle poesie latine di Francesco M. Molza*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia», 18, 1905, pp. 5-172, a p. 97; F. Pignatti, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, thèse de Doctorat, Université de Genève 2019, vol. i.2, p. 153; per l'edizione dei testi di Molza ivi, vol. ii).

[9] Cappello, *Rime*, a cura di I. Tani, Venezia 2018, 179, 184, 185, 186. Marmitta, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo, [...], In Venetia : Appresso Lodovico Avanzo, 1565 (d'ora in avanti per comodità Atanagi 1565 II), cc. 33*v*-34*v*, *Tosto che fia la bella imagin sciolta*, *Quando il bel sol, ch'a le mie rive intorno*, *S'un picciol raggio sol de gli occhi vostri*, *Quei ben sparsi color e 'nsieme uniti* (questi ultimi già segnalati da Baiocchi, *Sulle poesie*, p. 97). Tolomei in Atanagi 1565 II, c. 17*v*, *Hor che dal suo gentil natio terreno*.

Hor che dal suo gentil natio terreno
L'alta, real Vittoria ha mosso il piede,
Fa 'l Tebro del suo duol col pianto fede,
Con maggior rivo empiendo il mar Tirreno.

Gonfia il Rodano altier l'antico seno,
Che l'honorata pianta appressar vede,
E 'l ricco Po, che lei pur spera, e chiede,
Ne va superbo, e d'acque il grembo ha pieno.

Così tre sacri fiumi alzando l'onde
Mostran mesta, gioconda, e allegra faccia,
Mentre un s'attrista, un ne gioisce, un spera.

Scema l'Hebro le vene, e teme, e agghiaccia;
Che vede gir vittoriosa, altera
Sì chiara palma a le nimiche sponde.

Le personificazioni dei fiumi mostrano la lettura immediatamente politica delle trattative matrimoniali: mentre Roma si rattrista per la partenza di Vittoria per la Francia – che si mostra invece contenta – e la Lombardia spera di ritornare sotto il controllo francese, al contrario l'Ebro (Carlo V) paventa questa possibile alleanza. Non è stato notato – mi sembra – che proprio nel 1544, in occasione del trattato di Crépy, Carlo V e Francesco I convennero sulle nozze dello stesso Charles d'Orléans con Maria o Anna d'Asburgo, sì che è probabile che il fallimento del matrimonio francese di Vittoria sia imputabile ai mutati orizzonti politici di Francesco I.

Sul versante iconografico vi è una convergenza verso il motivo della costanza di Vittoria di fronte ai plurimi e fallimentari tentativi di matrimonio. Nella primavera del 1543 lo stesso Molza lavorava su richiesta della madre Girolama Orsini a un'impresa per Vittoria, poi completata da Caro a causa della malattia del primo e realizzata da Giulio Clovio; in una lettera del 28 giugno Caro conferma la conclusione della commissione e l'apprezzamento da parte di Vittoria[10]. L'impresa, con un gioco onomastico, «raffigurava una corona d'alloro che circondava una palma e un olivo, simboli delle vittoria nei Giochi Olimpici»[11]; tuttavia

[10] Pignatti, *Francesco*, vol. I.1, p. 115.

[11] M. Lucchetti, *Le «imprese» dei Della Rovere: immagini simboliche tra politica e*

Caro ci informa che, «poiché vincere è quasi il medesimo che ottenere il suo desiderio, per questo vuole il signor Molza che le palme e l'ulivo, che figurano Vittoria, con la corona intorno che è il premio d'essa, significhino l'adempiuto desiderio di S. S. Illustrissima»[12]. Secondo Pignatti l'impresa farebbe perciò allusione alle protratte trattative matrimoniali e sarebbe un auspicio che Vittoria trovi presto uno sposo[13]. Ma bisogna tenere presente che «la tematica degli antichi giochi e delle vittorie militari sarà ampiamente sfruttata in senso moraleggiante nella iconografia roveresca, sia negli apparati allestiti per la sua venuta ad Urbino nel 1548, che nelle decorazioni del Palazzo Ducale di Pesaro»[14].

Si ha inoltre notizia di altre due imprese della futura duchessa: la prima consiste in una massa d'oro sopra un tavolo con il motto RUBIGINIS EXPERS, «con riferimento all'animo della virtuosa Vittoria paragonato all'inossidabile e prezioso metallo»; la seconda è composta dal vaso di Pandora e dal motto SPES IN FUNDO,

> allusione al mito di Pandora, prima donna creata da Zeus ed origine di tutti i mali, fuoriusciti dal vaso da lei posseduto e aperto. Secondo il mito, solo la speranza posta in fondo a quel vaso impedì che l'umanità potesse porre fine alla sua esistenza, ormai afflitta, come era, dai mali del mondo. L'impresa di Vittoria dovrebbe alludere alla Speranza della duchessa, nutrita con una Fede incrollabile ed un costante esercizio della Carità[15].

Da queste rappresentazioni si può dedurre un ritratto sempre incentrato sulla condizione di donna nubile che resiste e vince le avversità (i falliti tentativi di nozze) con le sue virtù.

Rispetto alle occasioni matrimoniali finora considerate, per il matrimonio con il duca d'Urbino e i decenni successivi sono sopravvissuti molti più testi; d'altra parte, un aumento della produzione pare logico: i pochi componimenti precedenti spesso tematizzavano addirittura il fallimento degli accordi e consolavano Vittoria, mentre nel caso di Guidubaldo si tratta di testi successivi all'ufficializzazione del fidanzamento e delle nozze, quando

vicende familiari, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, Venezia 1998, vol. III.1, pp. 57-94, p. 75.

[12] Caro cit. ivi, n. 401.

[13] *Ibid*.

[14] LUCCHETTI, *Le «imprese»*, p. 75.

[15] *Ibid*.

ormai non c'erano più incertezze e Vittoria aveva assunto un ruolo pubblico di primo piano. I testi possono essere ripartiti nel modo seguente:

Consolazioni per la morte di Giulia Varano con riferimenti al nuovo fidanzamento
Cappello, *Rime* 214, son., son., 216, canz., 220, son.
Atanagi in Atanagi 1565 I[16], c. 217*v*, *Lascia hor Metauro il vago serto, e 'l manto*, son.

Lode di Vittoria Farnese
Cappello, *Rime* 221, son., 325, son., 222, son., 223, son., 226, canz., 323a e c, son. (scambio con B. Tasso)
B. Tasso, *Rime*[17], V.10, son., V.40-47 e 53-73, serie di 8 e 21 son.
Cenci in Atanagi 1565 II, c. 67*v*, *L'alta* VITTORIA*, ch'al gran Tebro invola*, son.
Aretino, *Lettere*, IV, 211, ottobre 1547, a Guidubaldo + *Laude de la signora Vittoria*, *Con gli occhi sacri, et con le luci sante*[18], son.
Annibale Giunchi, *Sì come il Sol più d'ogni stella luce*, son.[19].
Battiferri, *Rime*[20], *Là verso l'Apennino, ove 'l Metauro*, son.
Atanagi in Atanagi 1565 I, c. 196*v*, *Di beltà, di valor stupendo mostro*, son., c. 197*r*, *O per bear la gente egra mortale*, son.

Fidanzamento/nozze
BAV, Urb. Lat. 742 (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.742), Iani Vitalis Panhormitani civis Romani *Epithalamium Guidoubaldi Roborii et Victoriae Farnesiae Urbini ducum*, un carme di dedica al card. Farnese e un epitalamio (171vv.). Altri testimoni: BNF, lat. 11411 (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10077245w.r=lat.%2011411?rk=85837;2)[21]; BAV, Barb. lat. 2163, cc. 64*r*-65*r* (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.2163).

16 Atanagi 1565 I = *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro primo, […], In Venetia : Appresso Lodovico Avanzo, 1565.

17 B. Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo, Torino 1995, 2 voll.

18 P. Aretino, *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Salerno 1992, p. 259.

19 *Per donne Romane Rime di diversi*, Raccolte, & dedicate al Signor Giacomo Buoncompagni Da Mutio Manfredi, In Bologna : per Alessandro Benacci, 1575, p. 494.

20 *Il primo libro dell'opere toscane* di M. Laura Battiferra Degli Ammannati, […], In Firenze : appresso i Giunti, 1560, p. 13.

21 Le cc. in cui è attestato il carme recano la numerazione 131*r*-36*v*, ma non si tratta di un riferimento significativo per localizzare il testo, poiché il manoscritto è una raccolta di frammenti priva di numerazione.

M. Spinelli, *Epithalamium in nuptiis Guidobaldi Urbini Duc. et Victoriae Farnesiae* 4. Perus 1548, un epitalamio (523vv.) e carmi di vari autori.
Raineri, *Cento sonetti*[22], 57, son., 58, son., 59, son., 62, son.
Contile, *Rime cristiane*[23], III.46, son.
Cappello, *Rime* 217, 218, 219, trittico di canz.
Caro, *Rime* 57[24], son., 58, son.
Simeoni, *Rime*[25], *Impossibil trov'io signor mio caro*, son.
A. Allegretti in Atanagi 1565 I, cc. 10*v* -12*r*, *Avventurosa etate*, canz. libera pindarica[26].
Atanagi in Atanagi 1565 I, c. 221*r*, *Ecco ch'al fin da la celeste porta*, son.
Muzio (?)[27], *So ben alma real, che troppo ardire*, canz.
Capilupi in Atanagi 1565 I, c. 140*r*, *Saggio Signor a cui l'alto Appennino*, son.

Parto e figli della coppia[28]
BAV, Vat. lat. 9063 (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.9063)[29], *In Victoriae Farnesiae partum Urbini Ducem cuius insigne ex palma robor*, dist. el.

22 A.F. Raineri, *Cento sonetti*, a cura di R. Sodano, Torino 2004.

23 *Le rime di messer Luca Contile, divise in tre parti*, con discorsi, et argomenti di m. Francesco Patritio, et m. Antonio Borghesi, […], In Venetia : Appresso Francesco Sansovino et compagni, 1560.

24 F. Venturi, *Le rime di Annibal Caro: edizione critica e commento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Siena, 2011.

25 *Le satire alla bernesca di m. Gabriello Symeoni con vna Elegia sopra alla morte del re Francesco primo, & altre rime a diuerse persone*, Nel 1549 (In Turino : pro Martino Cravotto, 1549), c. i5*r*.

26 Il testo è metricamente notevole in quanto composto da 6 strofe, 1-2 e 4-5 di settenari, mentre 3 e 6 di settenari e – vv. 3 6 9 12 15 – endecasillabi, non rimati. Rispetto ai contemporanei Alamanni, B. Tasso, Trivulzio, Varchi, colpisce infatti la totale assenza di rime, tipica più tardi della forma dell'ode-canzonetta. D'altronde Allegretti fu al servizio di Giovanni Gaddi dal 1528 al 1542 e frequentò figure quali Caro, Tolomei, Varchi, Trissino.

27 *Per donne Romane*, pp. 496-9. Per l'autore vd. *infra*.

28 Tralascio volontariamente i testi per la morte delle gemelle in quanto oggetto del saggio di Nicole Volta in questo volume.

29 Il ms. contiene diversi materiali farnesiani, tra quelli poetici segnalo un carme *In Paolum Iovium*, un'ode *Ad Paulum iii Pont. Max.*, un epigramma del cardinale viseo (Miguel de Silva) sul recupero dei fasti capitolini da parte del card. Alessandro.

Fracastoro, *Carm.* 22[30], *De partu Victoriae Farnesiae, Guidi Ubaldi Feretrii Urbini ducis coniugis*, dist. el.
Aretino, *Lettere*, V, 199, marzo 1549, genetliaco *Consacri il Sinay, l'Olimpo onori*, son.
Cappello, *Rime* 224, son., 225, son.
G.A. Palazzi, *Donna, di cui più altier va il Tebro e Roma*[31], son.

Occasioni varie
Muzio, *Perché con la sua rabbia il Tempo fiero*[32], son.
Cappello, *Rime* 228, son., consolatoria per la morte di Paolo III, e l'estravagante *Mira, superno Re, quanto oltraggiosa* in Atanagi 1565 I, c. 32*r*, per una malattia di Vittoria.
Atanagi (dubbio), *Al duca di Urbino nel suo partire per Venezia, gli domanda che si degni concedere alla moglie la provvigione a lui accordata*[33], *Signor del bel paese, che il Metauro*, son.
Aretino, *Lettere* VI, 261, *Vittoria il vincer' altri assai men' vale*, son. e *Se mai Donna d'honor' degna, & di gloria*, son., entrambi per la morte di Orazio Farnese (1553).

Morte di Vittoria
BAV, Urb. lat. 751 (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.751), *Vittoria di Girolamo Vannini da Carticetto all'Illust.ma et eccel.ma la sig.ra Vittoria Farnese dalla Rovere Duchessa di Urbino*, poema organizzato in 14 canti (terzine), con un dist. di Rinaldo Corso all'autore in chiusa.

L'insieme dei testi delinea tutto sommato un ritratto abbastanza omogeneo della duchessa e del duca, benché, come si vedrà, vi siano

[30] Hieronymi Fracastorii Veronensis *Poemata omnia*, Nunc multo, quam antea, emendatiora, Veronae : Ex Typographia Seminarii, Apud Augustinum Carattonium, 1740.

[31] *Per donne Romane*, p. 495. Su Palazzi sono poche le notizie biografiche superstiti e tutte riguardanti una fase più tarda della sua biografia, quando compose un noto discorso sulle imprese. Nacque a Mondaino tra il 1530 e il 1535, dopodiché studiò a Fano; lo ritroviamo al servizio di Girolamo Mannelli, nipote di Angelo Colocci, vescovo di Nocera e vicelegato di Perugia e dell'Umbria all'inizio degli anni Sessanta, ma non è stato possibile ricostruire quando Palazzi entrò al suo servizio. Vd. G. Arbizzoni, *Note su Giovanni Andrea Palazzi e i* Discorsi sopra l'imprese, «Studi umanistici piceni», 3, 1983, pp. 9-18.

[32] *Per donne Romane*, p. 495.

[33] D.A. Tarducci, *L'Atanagi da Cagli,* Cagli, Stab. Tip. Balloni, 1904, pp. 51 e 52.

delle differenze a seconda degli ambienti da cui provengono i poeti che celebrarono la coppia. Le qualità primarie di Vittoria sono individuate nella pudicizia e nella modestia, inquadrate nella sua spiritualità[34]; già nel luglio 1547 Paolo Mario scriveva da Roma a Guidubaldo che la donna è «riservata, devotissima, elemosiniera», descrivendone tutti i rituali religiosi quotidiani e le azioni caritatevoli (e in modo analogo si esprimeranno gli ambasciatori veneti)[35]. La descrizione poetica più articolata dell'indole e delle abitudini religiose di Vittoria è quella consegnata a questa canzone d'incerto autore (stt. 5-7)[36]:

Quindi è quella honorata disciplina
Del bel governo, onde la vostra corte
Dir si puote de l'altre spechio e norma.
La santa vita, e le parole accorte
È il vero essempio e la vera dottrina,
Ond'ha vera virtù la propria forma.
Quegli è quel che v'informa
A far che dritta la bilancia stia
Infra 'l giusto e l'honesto,
A non voler per quel più che per questo.
Picciolo o grande, o che più al cor vi sia,
Né in qua né in là l'affetto vi disvia.

[34] Vd. anche G. Della Casa, *Petri Bembi vita*, a cura di C. Piga e G. Rossi, Torino 2016, pp. 22-24: «Nec vero de Victoria sileri ullo modo potest – quamquam invitus facio ut de eis, qui nunc sunt, dicam aliquid – cuius quidem mulieris modestia ac pudor ingenuus illud profecto praestitisset, quod Periclem aiunt dixisse, primam in muliere laudem esse, ut ne de virtute quidem illius ulla ad viros fama emanet. Sed nulla ratione occultari tanta primariae emergat, ac suo ipsa splendore se prodat. Fortunatus igitur Guidus Ubaldus, cum sua illa animi magnitudine atque aequabilitate suaque illa prudentia, tum vero hac tali coniuge vitaeque socia!».

[35] ASFi, Urbino, cl. I, f. 134, cit. in M. Miretti, *Mediazioni, carteggi, clientele di Vittoria Farnese duchessa di Urbino*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma 2008, pp. 765-784, a p. 770.

[36] *Per donne Romane*, pp. 496-99. L'autore potrebbe essere Girolamo Muzio, poiché il testo precedente è a lui attribuito (ivi, p. 495); tuttavia la canzone non è annoverata nelle sue rime. Un altro nome papabile è quello di Giovanni Andrea Palazzi, che pure è presente con un sonetto per la Farnese nella stampa (vd. *supra*).

Che dirò di quell'altra ch'in voi splende
Santa virtute, ch'i peccati lava
Di trar la fame a i poveri digiuni?
Peso terren vostra alma non aggrava,
Mentr'orando 'l cor vostro al cielo ascende
Perch'ella al suo Fattor tutta s'aduni.
Astinenza e digiuni
Ch'osserva qual più sia ristretto clero,
V'aggiungon penne a l'ali
Pur di salir a le cose immortali:
Vivendo in corte è un ben gran magistero
Viver com'altri vive in monistero.

Vostro trastullo son devote carte
Per formarne la vita a la sembianza
Di qual vivuto ha la più santa vita.
De le vostre hore havete per usanza
Darne a i tempij ogni dì la maggior parte,
Stanza sopre ogni stanza a voi gradita.
Ha 'l vostro cor sbandita
Ogni altra voglia, fuor che stare intenta
A dir & ascoltar divini officij:
Pur che 'l verbo di Dio da voi si senta,
L'anima vostra tutta si contenta.

Tale immagine, nell'epitalamio di Matteo Spinelli, porta addirittura a rappresentare una Vittoria renitente alle nozze con Guidubaldo, che vuole seguire la via della pudicizia e della santità sull'esempio di Paolo III, il quale deve perciò intervenire per persuaderla (vv. 127-40):

Tertius hanc Paulus sic ore locutus avito:
    Quo valeat stygij flectere corda Iovis.
«Chara mihi soboles, spes & Victoria neptis
    Sola domus nostrae: haec percipe verba memor.
Rara pudicitia est formae sociata puellis:
    Hanc igitur vitam, non tua forma petit.
Quare age, cum tempus taedas subijsse iugales:
    Adsit hymen sanctum concelebretque thorum».
Illa oculis terram dulci respersa rubore
    Fixerat: haec imo pectore verba refert.

«Da mihi (si fas est) vitam ductare pudicam:
Qua nihil in terris sanctius esse reor:
Summe pater: pylios sic vivax expleat annos,
Teque det aethereis tarda senecta locis».

Il carattere pio della donna è riflesso nei doni e nelle dediche che le furono indirizzati negli anni: Guidubaldo stesso, all'indomani delle nozze, le donò la Rocca di Gradara, e forse si può avanzare l'ipotesi che il duca commissionò proprio per la moglie la *Predicazione di San Giovanni Battista* a Battista Franco, dal momento che la committenza è coeva al dono e nei disegni preparatori – la tela è smarrita – si vede sullo sfondo la stessa rocca[37]. Pietro Aretino regalò a Vittoria un bassorilievo di Sansovino con la Madonna e il Bambino, come testimoniano la lettera a lei inviata (*Lettere*, VI, 83) nel marzo del 1552 e quella a Bartolomeo Sala del dicembre 1552 (*Lettere*, VI, 160). L'opera dovrebbe corrispondere a livello compositivo al bassorilievo in terracotta e gesso patinato conservato ai Musei Civici di Vicenza (inventario S 269), eseguito nel 1555 ed esemplato sul modello urbinate[38]. Girolamo Muzio dedicò alla duchessa i *Tre testimoni fedeli*, ossia Basilio, Cipriano, Ireneo (In Pesaro : Per Barth. Cesano, 1555), e nella lettera di dedica accenna a un precedente dono de «la Historia de' Santi quaranta martiri tratta da una Homelia del gran padre Basilio» (c. 2*r*). Antonio Brucioli nel 1554 dedicò in forma manoscritta i libri IV e V della raccolta *Dello amore divino cristiano* nella redazione presente nel Magl. VII 116[39]; Laura Battiferri *I sette salmi penitentiali* di David da lei tradotti (In Fiorenza : Appresso i Giunti, 1564); il vescovo Cornelio Musso *Il primo libro delle prediche* (In Vinegia : appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, [1554?]); il frate Andrea Ghetti, da Volterra, una *Interpretatione del Pater Noster* (s.l., s.e., post 1547, CNCE 47714)[40]. L'atteggiamento pio è in effetti

[37] Vd. *Inventaire général des dessins italiens*, VIII *Battista Franco*, par A. Varick Lauder, Paris-Milan 2009, pp. 32 e 224-5. Gli studi rilevano la coincidenza tra il dono della fortezza e la committenza della tela, ma non formulano proposte in merito alla destinazione di quest'ultima.

[38] Vd. la scheda di Maria Elisa Avagnina, https://www.museicivicivicenza.it/it/mcp/opera.php/10134.

[39] Vd. M. Fadini, *Un libro «non approvato né in parole né in sentenze»: Dello Divino Amore Christiano di Antonio Brucioli*, «Italique», 21, 2018, pp. 99-135.

[40] Vd. anche l'ipotesi di P. Rosini, *Viaggio nel rinascimento tra i Farnese e i Caetani*, Banca Dati *Nuovo Rinascimento*, www.nuovorinascimento.org, 2007, secondo cui la

un tratto costante dell'immagine di Vittoria anche dopo il matrimonio: sul piano ritrattistico si può ricordare la scoperta recente in una collezione privata di New York del ritratto eseguito forse da Taddeo Zuccari a metà degli anni Cinquanta, in cui la duchessa «piously hold*s* prayer beads and a cameo bearing the likeness and name of her husband»[41].

Il motivo della pudicizia genera inoltre numerose descrizioni del momento in cui il matrimonio deve essere consumato, con riferimenti alla dimensione sessuale e alle titubanze di Vittoria. Nei testi latini tali allusioni diventano esplicite: nell'epitalamio di Spinelli si descrive l'entrata di Vittoria, «suffusa rubore», «signa haec virginitatis» (vv. 470 e 471), nella stanza da letto, dove «Et Zonam curet solvere dulcis Hymen» (v. 475)[42], e di fronte all'esitazione della donna è proferita l'esortazione properziana (vv. 504-9):

Non lites, rixasque petit, non iurgia lectus,
    Ast pacem: Deus est pacis amator Amor
Mox ad lacteolas referas tua saepe papillas
    Brachia, candidulum sollicitesque femur
Post teneros tactus, post oscula blanda, iocosque
    Victor eris: duram mitiget Alma Venus.

Mentre Giano Vitale adotta il tipico linguaggio figurato della coltivazione e del fiore (vv. 122-30):

Ergo quae tu hodie felicia iura mariti
Accipis, et flos ille tuus Victoria castae
Ille pudicitiae secretis natus in hortis
In dulces fructus frondes densabit odoras
Nata hodie es generi humano, aut de funere surgis,
Et tu florem illum fortunatissime coniux
Ungue leges prima, tu primus et ultimus huius

duchessa fu rappresentata nel mosaico nell'abside della Basilica di Santa Pudenziana come la santa stessa.

41 I. Vergesten, *A "rediscovered" portrait of Vittoria Farnese, Duchess of Urbino, by Taddeo Zuccaro*, «Colnaghi Studies», 9, ottobre 2021, pp. 42-55, a p. 43. Rimando al saggio per gli argomenti sull'attribuzione e sulla datazione.

42 Vd. anche Raineri, *Cento sonetti* 62, vv. 12-14, «Così rasserenar deve le ciglia / Vittoria bella, poi che giunta è l'ora / Che la zona Imeneo casta le scioglie».

Germinis intacti venies Ubalde colonus
Ut te hodie Venus alma hominum suprema voluptas
Fortunat…

Ma in maniera in parte eccezionale la situazione è descritta anche in volgare da Cappello (*Rime* 218, st. 4):

Sed ella in vista alquanto schiva appare
non è che forse non le ’nfiammi il core
degno desio d’havervi entro a le braccia,
ma si disdice a vergine aprir fore
quel che non picciol biasmo ad huom può dare
quando egli il copra neghittoso o ’l taccia.
Et voi, terrestre Dea, perché la faccia
non dimostrate baldanzosa intanto,
ch’ei di tosto abbracciarvi s’assecuri?
O accoglienze grate, o baci puri,
o voglie ardenti, o fido nodo santo,
cagion di questi et di più cari effetti [*sic*],
per te sol lice a gioveni et donzelle,
senza temer lingue malvage et felle,
tutti provar d’amor gli alti diletti.
Tu i padri et gli avi tremoli et maturi
de la lor prole fai lieti et sicuri.

Gli incitamenti a Vittoria a concedersi sono molto spesso inquadrati nel contesto dell’esigenza di garantire una prole che erediti le virtù del duca e della duchessa e possa governare l’Italia, come aveva fatto Francesco Maria Della Rovere[43]. Credo però che esse rientrino in un gioco

[43] Il tema della generazione di una progenie è pure al centro degli apparati effimeri urbinati, giacché testimoni delle feste raccontano di avere visto dipinto sull’arco centrale, da parte di Battista Franco, il ratto delle Sabine (vd. la testimonianza anonima riportata in *Battista Franco*, p. 219, vd. anche p. 32 per il matrimonio). L’evocazione del fatto leggendario era senz’altro funzionale alla politica dinastica della casata e congrua allo stile classicheggiante degli apparati, nondimeno non può sfuggire l’impiego ardito dell’immagine, inusuale sia nella letteratura epitalamica sia nelle arti figurative in relazione al tema matrimoniale: come Romolo aveva fatto rapire le donne della regione per accrescere Roma, appena fondata, così Guidubaldo, urbinate, avrebbe rapito la romana Vittoria per

volontariamente ambiguo e debbano essere lette anche in modo in parte scherzoso (vedi il proverbiale «Gaudia quae sero sunt data: grata magis» al v. 373 dell'epitalamio dello Spinelli), in linea con la tradizione urbinate di invito all'amore carnale nonostante i noti problemi d'infertilità della casa (basti l'esempio, celeberrimo al tempo, delle *Stanze* di Bembo)[44].

Guidubaldo è sempre raffigurato con riferimenti alle sue qualità e ai suoi incarichi militari nonché alle sue imprese, ed è identificato con Ercole per la sua forza, a differenza della moglie, identificata con Venere (di riflesso Paolo III diventa sovente Giove[45] e il cardinale Alessandro Apollo)[46]. Anche a Palazzo Ducale a Pesaro si riscontrano simili allusioni negli stucchi: nel bagno di Lucrezia, adiacente all'appartamento della duchessa, spicca il tondo centrale con la nascita di Venere, e nell'appartamento del duca vi sono numerosi riferimenti alla dea e immagini di conchiglie e del mare quali simboli della moglie. Vittoria è però spesso presentata anche come Nike o addirittura come vaso di Pandora; per la Vittoria alata valga l'esempio del tondo nell'anticamera dell'appartamento di Guidubaldo, in cui compare un carro trionfale con la Vittoria alata, preceduto da una tromba, un ramo d'ulivo e una cornucopia, cioè Fama, Pace e Abbondanza[47]. Gli appartamenti furono probabilmente rinnovati all'inizio degli anni Cinquanta in seguito alle nozze, ma riflettono i motivi già presenti negli

generare la propria stirpe (e si ricordi che erano stati i Farnese a proporre le nozze ai Della Rovere). Non bisogna però dimenticare che i Della Rovere vantavano, anche nelle cerimonie per le nozze, la loro connessione con Roma attraverso i papi Sisto IV e Giulio II.

44 Anche a questa altezza cronologica, con l'austerità del Concilio di Trento, una simile espressione non poneva problemi per molteplici ragioni: innanzitutto, le allusioni erotiche sono velate dal linguaggio figurato e mai oscene, e hanno l'autorizzazione del modello classico; in secondo luogo, il prodotto era destinato a una fruizione privata o ristretta a poche persone; infine, l'occasione festiva, pur non carnevalesca, permetteva il gioco allusivo. Per i primi due argomenti e una trattazione più ampia del problema della raffigurazione erotica nella poesia e nell'arte rinascimentale mi permetto di rinviare a A. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano 2022, cap. III.

45 Ma Atanagi in Atanagi 1565 I, c. 197*r* parla di Guidubaldo come Giove, infatti i Della Rovere fecero spesso riferimento al legame del rovere con la divinità.

46 Invero bisognerebbe parlare pure dei frequenti elogi delle capacità politiche e di governo della Farnese, tuttavia essi riguardano i decenni successivi alle nozze, sì che sono stati esclusi da questa analisi per ragioni di spazio.

47 Vd. A. Uguccioni, *Il Palazzo Ducale di Pesaro. Guida illustrata*, Pesaro 2007.

apparati effimeri allestiti per il matrimonio. A Pesaro, ad esempio, sopra un architrave «si scorgeva un quadro, che da una facciata v'era dipinto un triompho di Venere, e dell'altra un Triompho di Neptuno di bellissime figure»; a Gubbio vi era un architrave su cui «era pinto doi Vittorie ancora, / Una che sopra i vitii triomphava / L'altra che di Virtù s'incoronava», mentre a Urbino quattro tondi su un arco con quattro Vittorie («Victoria Pulchra è natural ritratto / Victoria pulchrior quel'altro diceano, / Victorie Feretria in un bel atto / Victoria communis pint'haveano») e «v'era in un quadro pinta una Vittoria, / Ch'a seder sopra i bei trophei si stava»[48]. Inoltre, a Pesaro,

Dentro poi nel Cortile del Palazzo predetto alla porta della scala maggiore eran' poste due colonne di mischio finte con un superbo architravo, sopra il quale era collocata una statua d'Hercule alta come uno dei termini del Dorico con la mazza di Rovere, & accanto due statue di Vittorie l'una con una palma in mano, l'altra con una corona di lauro, e con un quadro in mezzo, ove si leggevano queste parole. MONSTRA HORRENT NOSTRAM NODOSO E ROBORE CLAVAM[49].

I poeti non sono da meno: Atanagi (*Ecco ch'al fin da la celeste porta* 5) chiama Vittoria «la gran Nicea», e ricorrenti sono i giochi onomastici, riferiti prima delle nozze alla vittoria sulle avversità, dopo al trionfo della virtù[50].

Non potendomi soffermare su tutti i testi nel dettaglio, ritengo più utile spostare l'attenzione sulla provenienza dei componimenti e sui rapporti tra i loro autori e Roma e Urbino, giacché è possibile delineare alcuni cenacoli di poeti e individuare tratti poetici peculiari di ognuno di essi. Innanzitutto, si distinguono in maniera abbastanza netta i poeti farnesiani, nella fattispecie un gruppo ben preciso, e quelli veneto-urbinati, cui si

[48] Rispettivamente *Il viaggio*, c. Aiii*r* e *Li gran triomphi*, ott. 50 e 116-117. Per Urbino vd. anche M. Miretti, *"Victoria Pulchrior". Trionfi, feste e apparati per l'ingresso di Vittoria Farnese a Urbino il 30 gennaio 1548*, in *Dai cantieri alla storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*, a cura di G.P. Brizzi e G. Olmi, Bologna 2007, pp. 417-24.

[49] *Il viaggio*, c. Bii*r*.

[50] Vd. ad es. Capilupi in Atanagi 1565 I, c. 140*r* (a Guidubaldo), vv. 13-14, «Non vi sia a sdegno, che qui ancor gradita / Senz'arme avrete e con onor vittoria», e Aretino, *Lettere*, VI, 261, son. II vv. 1-4, «Vittoria il vincer altri assai men vale / Che il soggiogar sé stesso, et è più forte / Chi annulla i colpi che li dà la sorte, / Che quel che il fier nemico abbatte, e assale» (riferito alla morte di Orazio Farnese nel 1553).

accostano poeti di altri ambienti con interessi specifici verso i Farnese o i Della Rovere. L'opera forse più significativa in questa prospettiva è la stampa con l'epitalamio di Matteo Spinelli (Perugia, Cartolari, 1548)[51], il cui contenuto si articola nelle seguenti parti:

c. 10*r* [190*r*][52], EPITHALAMIVM IN NVPTIS GVIDOVBALDI | VRBIN. DVCIS, ET VICTORIAE FARNESIAE. | PER MATTHEAEVM A SPINA.
c. 10*v* [190*v*], M. SPINELLVS ILLVSTRISSIMO GVIDOVBALDO | VRBINI DVCI. F.
cc. [191*r*-197*v*], EPITHALAMION IN NVP. GVIDOVBAL. V. D. | ET VICT. FARN. PER M. SPI.
c. [197*v*], ILLVSTRISSIMO ET REVERENdissimo IVLIO Feltrano Cardinali. P.Matthaeus Vannus Mondainesis.
c. [197c], Eiusdem M. Spi. Ad fratrem. D. Mariottum Perusiae voltae rectorem.
c. [198*r*], Ad Lectorem de Patria M. cognomento Spinelli.
cc. [198*r*-*v*], Ad Apollinem, ut T Y B. Crispo Card. Patritio Ro. Perus. Ac Vmb. Leg. digniss. Aegrotanti opituletur. Elegia per eundem M. a Spina.
cc. [198*v*-199*r*], Eidem T Y B. Crispo Card. ad valetudinem redacto per eundem congratulatio.
c. [199*r*], Eiusdem M. Spinelli de triplici Sole a Rustico quodam observato in agro Perusino, die. IX Novembris. M D. XLVII. TYB. Crispo. P. R. Leg. & in agro Camert. die. XV. Maij. M. DXLVIII. Legato Durante. PAVLO III. Pont. Max.
cc. [199*r*-*v*], AD PAVLVM. III. PONT. OPT. MAX.; Balthasaris Taravasij Canonici Lunensissarzanensis. Sylva Perusiae habita.

[51] Il testo, secondo Vermiglioli, fu composto «ad istanza di Antonio Gallo poeta Urbinate di qualche merito, come si deduce dalla sua dedicatoria» (*Memorie di Jacopo Antiquarj e degli studj di amena letteratura esercitati in Perugia nel secolo decimoquinto con un'appendice di monumenti* raccolte da Gio. Battista Vermiglioli, in Perugia : Nella Stamperia di Francesco Baduel, 1813, p. 170). Nondimeno nella dedicatoria non trovo alcun elemento che sostenga o solo suggerisca questa ipotesi; inoltre lo stesso Vermiglioli si contraddice parzialmente in *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Ordinate e Pubblicate da Gio. Battista Vermiglioli, Perugia : presso Vincenzo Bartelli e Giovanni Costantini, 1829, tomo II, p. 38, dichiarando che Spinelli risulta «officiato da Matteo Gallo Poeta Urbinate e suo amico» (ma il diverso nome potrebbe essere una semplice svista).

[52] Nella stampa manca la numerazione delle carte, vi è solo un 10 scritto a mano sul frontespizio; la numerazione tra quadre indica quella della raccolta in cui è inserito l'esemplare consultato (Roma, Biblioteca Angelica, F.ANT C.7 26/10).

cc. [200*r*-*v*], Eiusdem Balthassaris. T. Elegia, ad ampliss. P. TYB. Card. Crispum Perusiae, Vmbriaeque Leg. Patronum suum.

Pervsiae : Ex officina Hieronymi Chartularij, Anno a Natiuitate Domini. MDXLVIII. Die. XVIII. Iul.

Fin dalla tavola si nota come la stampa offra un'immagine di un cenacolo di poeti farnesiani attivi a Perugia, attorno al cardinale Tiberio Crispi. L'autore principale, Matteo di Agostino della Spina (o Spinelli), originario di Castello di Spina, nel 1518 fu «nominato dai priori del Comune di Perugia insegnante di grammatica, e nel 1534 successe nella cattedra di umane lettere al celebre Francesco Cameno»[53]. Fu noto poeta latino, di cui sopravvivono alcune rare stampe: il *tumulus* per il cardinale e patriarca Marino Grimani (1546), legato apostolico di Perugia e dell'Umbria dal 1535 al 1539; un opuscolo di carmi sul Laocoonte, con dedica al cardinale Crispi e testi dell'autore e di Sadoleto, Ercole Strozzi, Callisto Spoletano, Domenico Abstemio, Giovanni Paolo Lancellotti (1548); i *Tumuli Heroum* di Spinelli e Deifobo Lucarelli (1549); la *Sylva in commendationem Illustrissimorum Principuum Andreae Aureii Principis Melphiensis, et Johannes Vegiae Pro-Regis Siciliae, necnon D. Garziae, et Alphonsi de Queva, Astorrisque Balionis a Perusia ob captam ab ipsis Leptim hodie Aphricam* (1553)[54]. Non sono pervenute notizie precise in merito ai rapporti tra Spinelli e Tiberio Crispi, ma di certo quest'ultimo ebbe un ruolo importante nell'allestimento della stampa; il cardinale era infatti il fratellastro di Pier Luigi, padre di Vittoria[55], ed era in stretti rapporti con Costanza Farnese; inoltre in occasione del viaggio trionfale aveva accompagnato Vittoria da Cerqua a Foligno.

L'epitalamio di Matteo da Spina, di notevole lunghezza (523 vv.) e corredato di rubriche nel margine esterno, alterna scenette mitologiche su Imeneo, Venere, Cupido, Giove, Apollo con le Muse ed altre divinità, ed esortazioni ai novelli sposi, con la descrizione di alcuni elementi salienti delle cerimonie (l'entrata in città con gli apparati, il banchetto, i doni, l'incontro nella camera da letto). Queste due dimensioni, non di rado caratterizzate da una componente ludica, di divertimento, convivono

[53] A. Riccieri, *Memorie storiche del comune di Marsciano fino a tutto il secolo XVI*, con uno statuto inedito e documenti, Bologna : Forni editore, 1814, p. 255.

[54] *Biografia*, pp. 294-5.

[55] L. Bertoni, *CRISPI, Tiberio*, in DBI, 30, 1984, pp. 801-3.

nella parte centrale con un robusto impianto encomiastico, che prende avvio con l'elogio dei coniugi per estendersi poi ai loro avi, configurando un preciso disegno dinastico: dapprima Federico e Francesco Maria I, poi alcuni membri della casata Farnese (Ottavio, Orazio, Alessandro e Ranuccio, Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora), infine Giulio Della Rovere, neo-eletto cardinale da Paolo III. La lode è inoltre estesa ad Alfonso I d'Este – figlio di Isabella d'Este, nonna di Guidubaldo –, che aveva preso parte alle trattative matrimoniali.

Dopo la coppia Farnese-Della Rovere e Paolo III, Tiberio Crispi è il protagonista della raccolta e forse fu il comune denominatore di quella cerchia di poeti. Egli aveva una recente consuetudine con Perugia: nel 1540 fu incaricato di governare la città dopo la rivolta del sale, in seguito ricevette i titoli di vescovo di Sessa Aurunca (1543) e di cardinale diacono di Sant'Agata (1544), prima di essere nominato legato pontificio a Perugia nel 1545. Ivi fece erigere la fortezza Paolina da Antonio da Sangallo e Galeazzo Alessi, «che doveva costituire per i Perugini un chiaro monito al rispetto e all'obbedienza»[56]. Il cardinale fu un generoso mecenate, e a Perugia «sotto il suo patrocinio si formò un'accademia, probabilmente quella degli Atomi»[57], su cui purtroppo non esistono studi – è noto soltanto il ruolo centrale di Coppetta, di cui però stranamente non ho trovato testi per le nozze Farnese-Della Rovere. È pertanto difficile dire se la cerchia disegnata da questo opuscolo corrisponda ai membri dell'Accademia, tanto più che Coppetta è poeta volgare, mentre gli autori in questione sono tutti poeti latini. Prima di considerare i testi dedicati al cardinale, conviene ricordare che oltre a Spinelli anche Baldassarre Taravasio (o Taravacci) fu legato a Crispi, ne fu perfino *familiaris*. Taravasio «nacque da antica e nobile famiglia sul principiare del secolo XVI in Vezzano» e «intrapresa la carriera ecclesiastica divenne canonico della cattedrale di Sarzana, e fu onorato e stimato per valente poeta dai dotti suoi contemporanei, anche da principi e cardinali»[58]. Dall'elegia che egli dedica a Crispi si deduce una conoscenza dell'ambiente perugino (e forse una familiarità), giacché nel testo sono elogiate le imprese urbanistiche del cardinale, dirette dall'architetto perugino Galeazzo Alessi (il portico di Sant'Angelo

[56] *Ibid.*

[57] *Ibid.*

[58] B. Taravasii *Topographia Lunensis orae. Carmen*, Lucae : Typis Landianis, 1869, p. 4.

della Pace e il ponte della Bastiola, nuove strade, palazzi splendidi)[59], e il cardinale è celebrato quale restauratore della pace e dello splendore antico della città (vd. i vv. 29-46). Sempre a Tiberio Crispo sono indirizzati due carmi di Spinelli rispettivamente di invocazione ad Apollo perché guarisca il cardinale e di congratulazione per la salute riconquistata, per i quali non ho potuto individuare l'occasione precisa[60].

Completa la silloge, in posizione rilevata, Pier Matteo Vanni da Mondaino, autore di un carme collocato subito dopo l'epitalamio e indirizzato al neoeletto cardinale Giulio Feltrio Della Rovere (la cui nomina era stata parte delle trattative matrimoniali). Sulla biografia del Vanni ben poco è reperibile: dalla nota a un sonetto dell'autore in cui si legge che egli era «allhora suo medico, & medico eccellentissimo, & poeta Toscano, & Latino elegantissimo, & oltre a ciò pieno d'humanissimi & amabilissimi costumi», si può dedurre che all'altezza del 1559 era medico di Sforza Pallavicino, in quanto il testo riguarda la nomina di quest'ultimo a governatore generale dell'esercito di Venezia accanto a Guidubaldo[61]. Se si tratta, com'è probabile, dello stesso poeta segnalato nella cerchia del perugino Alfano Alfani sul finire del Quattrocento, allora a quell'altezza doveva essere assai anziano, ma soprattutto risulta confermato il suo rapporto con gli ambienti farnesiani di Perugia e dintorni ma anche con Urbino (sono infatti attestati rapporti epistolari con Atanagi)[62]. Il

[59] Il cardinale fece ammodernare il palazzo dei Priori e, «imperterrito nel suo atteggiamento di splendido mecenate e di prelato gaudente il C., ascritto alla nobiltà di Orvieto, vi si fece costruire uno splendido palazzo da Antonio da Sangallo, nonché uno a Bolsena, iniziato da Simone Mosca, terminato poi da Raffaele da Montelupo» (Bertoni, *CRISPI*).

[60] Per il cardinale ho reperito anche il carme di Rodolfo Iracinti (Aracynthus) *Ad Tyberium Crispum Card. In picturam Illustrissimae Victoriae Farnesiae* nel ms. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 7182, c. 86*v* (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.7182). Il carme a Crispi non offre appigli per la datazione e non è possibile determinare se l'occasione del ritratto fossero le nozze o un altro evento e chi ne fosse il committente. Nel ms., che contiene solo testi dell'Iracinto fino alla c. 95*v*, si annoverano numerosi carmi destinati al cardinale Alessandro Farnese, ma anche molti testi per altri membri della casata e dell'*entourage* del cardinale. Segnalo pure alle cc. 65*r*-81*r* tre libri di *virginei epithalamii* dell'Aracynthus per Margherita d'Austria, moglie di Ottavio Farnese.

[61] Atanagi 1565 II, cc. [280*r*-*v*].

[62] *Memorie di Alfano Alfani illustre perugino vissuto tra il XV, e il XVI secolo*, […], per cura di Giancarlo Conestabile, Perugia : Tipografia di Vincenzo Bartelli, 1848, p. 16.

carme di Vanni è schiettamente encomiastico e pare composto non solo per l'ottenimento della porpora ma anche per quello della legazione di Perugia e dell'Umbria, avvenuto pure nel 1548[63].

Infine, occorre precisare il ruolo di Paolo III, dedicatario esplicito della *sylva* di Taravasio e destinatario implicito di un carme di Spinelli, oltreché protagonista di molti testi. Il carme di Spinelli *de triplici Sole a Rustico quodam observato in agro Perusino, die. IX Novembris. M D. XLVII. TYB. Crispo. P. R. Leg. & in agro Camert. die. XV. Maij. M. DXLVIII. Legato Durante. PAVLO III. Pont. Max.* riporta l'evento incredibile della visione di tre soli in cielo nel territorio perugino, ricondotto al papato di Paolo III: «Talia spectentur PAVLO duce, & auspice PAVLO: / Quo surget Princeps unus, & una fides» (vv. 9-10). Nella *sylva* invece il pontefice è celebrato come portatore di un'età in cui regnano «Intemerata fides niveo circundata panno, / Sanctaque relligio, pietas ius, fasque, pudorque», e in cui la «Christi Republica» è «firmior armis / In Turcas» (vv. 13-4 e 18-9). A partire da questa constatazione sono tessute le lodi di Ottavio e Orazio Farnese quali attori della politica internazionale del papa e subito dopo quelle dell'unione di Vittoria e Guidubaldo, il quale è lodato in quanto «Venetumque magistro / Militiae» (vv. 31-2) e per la sua origine (vv. 35-6, «Semideum stirps, atque Iovis generosa Feretri, / Quercetumque patrum, genus alto a sanguine Iuli»). Vittoria invece è elogiata per castità, pudicizia, carità, bellezza, tutte virtù risalenti ai suoi avi. Seguono le lodi del cardinale Alessandro e di Ranuccio, nonché delle loro imprese e di quelle future della prole; si ritorna poi alla celebrazione del matrimonio prima di chiudere sul motivo virgiliano del «fortunate senex» (v. 63), il papa, adorato in Europa, sottolineando però di nuovo il ruolo del cardinale Crispo nel governo di Perugia e dell'Umbria (non si dimentichi che Giulio aveva solo 13 anni quando fu nominato *in pectore* cardinale e ricevette la legazione).

Nel complesso l'opuscolo si configura come un prodotto elitario e un omaggio dei poeti perugini (e del cardinale Crispi?) al duca d'Urbino, confezionato pensando forse a una fruizione all'interno di una cerchia ristretta e a un'opera che da una parte venisse incontro ai gusti raffinati delle due casate (anche nella scelta del latino), dall'altra offrisse un intrattenimento, basti pensare alle scenette mitologiche e reali contenute

[63] Gli studi discordano sulla sequenza: Becker, *Dynastiche* sostiene a più riprese che la legazione fu concessa prima del cardinalato, mentre M. Sanfilippo, *Della Rovere, Giulio Feltrio*, in DBI, 37, 1989, pp. 356-7 afferma il contrario.

nel carme, che ‘teatralizzano’ la situazione. D’altro tenore è l’imeneo latino dedicato alla coppia da Giano Vitale, non a caso tramandato da due manoscritti calligrafici di dedica, l’Urb. lat. 742 (U) e il Parigino lat. 11411 (P)[64], e da un altro manoscritto parziale[65]. Il manoscritto vaticano, elegantissimo, reca un carme dedicatorio ad Alessandro Farnese, dal quale sembra trapelare un’amichevole consuetudine accanto al rapporto di dipendenza (Giano allude alla liberalità del cardinale nei suoi confronti e a uno scambio di favori). A differenza dell’epitalamio di Spinelli, questo è rivolto direttamente a Vittoria, grandemente elogiata insieme a Paolo III, e non presenta alcuna descrizione delle feste, è linguisticamente e letterariamente più elaborato ed elegante: Giano, scafato poeta encomiastico fin dalla Roma di Leone X, punta tutto sui paragoni con figure mitiche e storiche dell’Antichità classica (coerentemente con il programma di Paolo III di restaurazione della *romanitas*) e ricorre di frequente a immagini e metafore tipiche dell’encomio e della letteratura antiche. Il nucleo fondamentale dell’imeneo è la questione della procreazione di una progenie, in quanto essa non solo continuerà le nobili stirpi dei Farnese e dei Della Rovere, ma collega gli umani agli Dei (vv. 112-21, ma vd. anche 155-79):

Divitijs, non sunt Aurum, non commoda verae
Divitiae, sed spes generis laetissima proles
Nam vos post cineres vestros vivetis in illa
Illa itidem in natis natorum haec illa catena est
Quae ligat humanos divinis nexibus artus
Unde suas vires in nos urgentia fundunt
Sidera, sic alia ex alijs in munera vitae
Ducimur, usque adeo sancti venerabile foedus
Coniugij in nobis cunctisque animantibus et Dijs
Arcana virtute potest coelique Deique.

64 Quest’ultimo si differenzia per l’assenza del carme di dedica e del frontespizio, per la presenza di un errore (v. 51, res U, rerum P) e per qualche espressione più ampia rispetto a U (in genere, in questi casi, a 1-2 versi di P corrisponde un sintagma di U). È dunque difficile, se non impossibile, determinare il rapporto tra i due testimoni e postulare una seriorità di U rispetto a P o una diversa destinazione (Paolo III? la coppia?).

65 Si tratta di BAV, Barb. lat. 2163, cc. 64*r*-65*r* (B), che non presenta il testo di dedica ad Alessandro Farnese e riporta solo i vv. 1-78, secondo una lezione coincidente con quella del codice francese P, tolte un paio di minuzie (probabilmente errori).

Passando al versante volgare, in ambito farnesiano si riscontrano solo iniziative individuali, ma è possibile che la storia abbia cancellato le tracce di operazioni simili a quelle dell'opuscolo perugino. In prima fila risalta Bernardo Cappello, che compone addirittura 16 testi per Vittoria Farnese; come noto, infatti, bandito da Venezia, egli entrò nelle grazie del cardinale Alessandro Farnese nel 1541, non solo per le sue doti letterarie, e negli anni ricevette il governo di Orvieto, Todi, Assisi e Spoleto[66]. Rispetto ai carmi latini i testi di Cappello sono più generici nell'elogio e nel ritratto dei coniugi, i cui tratti caratteriali e le cui virtù risultano meno definiti, benché vi siano riferimenti alle qualità sopraindicate. La produzione è tuttavia notevole in quanto si tratta dell'unico autore, a mia conoscenza, che si impegna nella composizione di canzoni: una consolatoria a Guidubaldo per la morte di Giulia Varano, in cui si preannuncia però il matrimonio, un trittico di canzoni sorelle per le nozze, una canzone di lode per Vittoria.

Cappello non compose però soltanto per le nozze, alcuni dei testi sopraelencati come lodi sono probabilmente posteriori; infatti,

> ritrovaronsi l'anno 1558 a la corte d'Urbino, antico ricetto di tutti gli huomini valorosi, molti grandi, & illustri poeti. ciò furono M. Bernardo Cappello, M. Bernardo Tasso, M. Girolamo Mutio, M. Antonio Gallo, & più altri: i quali non facevano altro, che, quasi candidi, et dolcissimi cigni, cantare a gara, & celebrare co loro versi la eccelsa bellezza, & la molto più eccelsa virtù de la Illustrissima Sig. Duchessa. Era quivi nil medesmo tempo l'Atanagio: il quale, oltre a l'essere d'ordine del Signor Duca occupato in alcuna fatica, et poco sano, conoscendo la debolezza de l'ingegno suo, taceva. A la fine stimolato da molti, & più dal debito suo, prese la penna anch'egli, & col presente Sonetto [*Di beltà, di valor stupendo mostro*] a la Signora Duchessa si scusò del tenuto silenzio[67].

Questa annotazione ci restituisce un nuovo cenacolo poetico, variamente composto, che si raccolse un decennio più tardi attorno alla duchessa: vi spiccano i farnesiani Cappello, Muzio (urbinate dal 1552) e Atanagi, urbinati solo d'adozione, accanto agli urbinati(-pesaresi) Bernardo Tasso (dal 1556) e soprattutto Antonio Gallo, di cui purtroppo non sono riuscita a individuare testi né a stampa né manoscritti, se non un sonetto per Guidubaldo. Gallo fu al servizio del duca per gran parte della sua vita

[66] F. Fasulo, *Cappello, Bernardo*, in DBI, 18, 1975, pp. 765-7.

[67] Atanagi I 1565, *Tavola*, *ad locum*.

e lo sappiamo in rapporti con Tasso, Paolo Manuzio, Varchi, Atanagi e Aretino[68], tant'è che quest'ultimo, incaricato dal duca di comporre una commedia, tentò di scaricare il compito sull'urbinate, e «già nel '37 ne elogiò "la vertù de la poesia rara"»[69]. Bernardo Tasso invece è autore di una trentina di testi per la sola Vittoria tutti posteriori alle nozze[70], i quali nondimeno, come quelli di Cappello, sono caratterizzati da una certa genericità, salvo per i riferimenti più marcati alla dimensione spirituale, che portano l'autore a rappresentare in modo singolare Vittoria come un'angioletta. Tasso adotta solo la forma del sonetto e ha una corrispondenza in versi attorno alla duchessa con Cappello, forse suggestionata proprio dall'occasione evocata nella nota.

Di diverso stampo i testi di Atanagi composti per le nozze con Guidubaldo e per il precedente tentativo francese: i suoi sonetti si inscrivono pienamente nella linea del classicismo prezioso farnesiano per scelte linguistico-stilistiche e iconografiche, specie nell'adozione di un raffinato periodare complesso (la stessa linea, per intenderci, del Rainerio)[71]. Atanagi fu in effetti figura mediatrice tra i due contesti: originario di Cagli, si inserì presto negli ambienti romani stringendo legami con i maggiori poeti farnesiani (Guidiccioni, Caro, Molza), che ricoprivano altresì ruoli ufficiali importanti per i Farnese; ma negli anni Cinquanta tornò spesso nella terra natia e nei dintorni (nel biennio 1557-58, come Bernardo Cappello, si recò a Pesaro su invito di Guidubaldo per attendere alla revisione dell'*Amadigi* di Bernardo Tasso)[72]. Egli fu probabilmente, insieme a Caro, il tramite tra Urbino e autori di area tosco-fiorentina quali Laura Battiferri, Antonio Brucioli, Antonio Allegretti. Quest'ultimo, ad

[68] Vd. F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco «pittore viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007, p. 139.

[69] F. Piperno, *L'immagine del duca. Musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze 2001, p. 51.

[70] E dei 135 testi encomiastici del *Libro quarto* 75 addirittura sono dedicati ai Della Rovere (ivi, p. 68 n. 11).

[71] Per un'analisi dei testi del poeta milanese, anche lui farnesiano trapiantato a Pesaro dopo la morte di Pier Luigi, presso Vittoria, mi permetto di rimandare a Juri, *Scrivere poesia*, cap. II, § 1.1.2, dedicato alla celebrazione della famiglia Farnese, e in generale al volume per alcuni tratti peculiari della poesia farnesiana.

[72] Piperno, *L'immagine*, p. 69 nota anche che nelle *Rime di diversi nobili poeti toscani* «non solo include componimenti di rimatori pesaresi (Pompeo Pace, Piero e Giulio Barignani), ma pubblica numerosi testi encomiastici 'rovereschi' (una ventina sono suoi)».

esempio, privo di un protettore all'altezza delle nozze urbinati, compose un imeneo menzionato da Caro in una lettera alla duchessa datata 12 maggio 1549, in cui egli chiedeva di aiutare il «gentiluomo fiorentino, amico mio grandissimo», e «la supplica*va* che si degni di farli quella grata accoglienza che le detterà l'umanità e la cortesia sua, e la divozione a la virtù de l'Eccellenza Vostra»[73]. Ma pure la Battiferri fu introdotta alla duchessa attraverso l'intermediario Caro: quest'ultimo scriveva a Tolomei nel 1552 pregandolo «di presentare Madonna Laura alla duchessa [...], cui la poetessa aveva indirizzato un sonetto [*vd. supra*]»; la Battiferri doveva infatti affrontare un viaggio «da Roma a Urbino proprio per sistemare il negozio relativo alla dote» del primo matrimonio, e Tolomei si trovava a Pesaro per «sbriga*re* alcuni incarichi amministrativi [...] per conto dei Della Rovere»[74].

In conclusione, da questo caso di studio sembra emergere una forte divaricazione tra le modalità di procedere dei poeti periferici, di quelli collocati a ridosso delle alte gerarchie farnesiane e dei poeti mobili ma inquadrati nei piani alti del potere, che proverò a delineare brevemente e che dovranno però essere verificate in altri contesti e per altre occasioni[75]. Premetto in particolare che tale ipotesi mi pare valida per la prima stagione farnesiana, l'età di Paolo III, mentre non ho ancora sufficienti elementi per estendere queste osservazioni a epoche successive. Innanzitutto, l'opuscolo perugino mostra una modalità aggregativa tipica della periferia, dei centri che sono nell'orbita farnesiana senza dipendere direttamente da un membro eminente della casata: l'attività letteraria e artistica a Perugia, si è visto, è strettamente legata al mecenatismo del cardinale Tiberio Crispi, e i poeti, probabilmente sconosciuti o quasi al di fuori di quel contesto, convergono in una raccolta a stampa, sotto la protezione del cardi-

[73] A. Caro, *Lettere familiari*, ed. critica con introduzione e note di A. Greco, Firenze 1957-1961, 3 voll., lettera 346, vol. II p. 78.

[74] L. Montanari, *Le rime edite e inedite di Laura Battiferri degli Ammannati*, «Italianistica», 34, n. 3, 2005, pp. 11-27, a p. 13. La lettera in questione è Caro, *Lettere*, vol. II p. 112, lettera 376.

[75] Per queste considerazioni mi sono invero fondata anche sui risultati intermedi del progetto *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1559)*, da me ideato e diretto con la collaborazione di Nicole Volta, Elisabetta Olivadese e Martina Dal Cengio, attivo dal 2021, che prevede la pubblicazione a breve in *Lyra* di un censimento di tutti i libri a stampa che contengono testi poetici politici e/o encomiastici e, solo a mia cura, un lavoro analogo (in corso) sulla produzione manoscritta.

nale, da destinare al duca d'Urbino e probabilmente a una cerchia ristretta di figure degli ambienti farnesiani e rovereschi, con l'intento di offrire un omaggio e al contempo di autopromuoversi anche attraverso la celebrazione delle imprese di Crispi, che dipendeva da Paolo III. Insomma, il gruppo, sotto l'egida di una persona influente, è condizione necessaria per la presentazione. Al contrario, il caso di autori come Giano Vitale, che sono parte integrante della Roma farnesiana e nello specifico del cenacolo costituitosi attorno al cardinale Alessandro Farnese, mostra il rapporto non mediato con il potere nella forma prediletta del manoscritto di dedica in latino – manufatto elitario e ufficiale per antonomasia –, la quale rappresenta la modalità principale dell'omaggio poetico almeno fino a metà secolo. In tal senso mi permetto di rilevare per inciso che ancora troppo poco è stato fatto sulla poesia latina farnesiana (e non), a confronto con la grande attenzione riservata alla poesia volgare. Proprio perché il latino era la lingua ufficiale, che corrispondeva alle aspettative del potere, non stupisce che a questa altezza cronologica non si reperiscano operazioni aggregative sul versante volgare: certo, i poeti farnesiani (Molza, Raineri, Caro, Atanagi, Marmitta, Cenci, etc.) compongono testi per l'evento delle nozze (prima francesi, poi urbinati), ma non hanno né l'esigenza di presentare un prodotto finito e ufficiale (manoscritto o a stampa) al loro signore né il bisogno di convergere in un'iniziativa comune considerata la loro posizione già assicurata, non solo sul piano letterario ma anche su quello degli incarichi ufficiali di natura diplomatica o simile. Forse qualcosa cambia proprio negli anni Cinquanta. Sia sufficiente richiamare i casi dei manoscritti e delle stampe attorno alle figure di Faustina Mancini e Livia Colonna e delle grandi raccolte a stampa dei decenni successivi, specie in morte, che però sembrano più il prodotto di una committenza diretta o indiretta e non sono pertanto paragonabili all'operazione perugina di Spinelli. Mentre quest'ultima è un episodio isolato, le imprese di secondo Cinquecento e primo Seicento fanno parte di un sistema consolidato retto dal potere, che coinvolge anche gli altri ambiti (committenza artistiche, trattati, oratoria, etc.). Per quanto riguarda questo tipo di autori, si è pure visto grazie agli esempi di Atanagi e Caro come essi fungano spesso da intermediari per poeti in cerca di un protettore e/o meno noti, con un meccanismo in fondo non del tutto diverso da quello dei poeti periferici che adottano la forma aggregativa: l'individuazione di un mediatore – sia esso un altro poeta, un diplomatico, un ecclesiastico, … impiantato in casa Farnese – che possa assicurare l'apertura di un canale di comunicazione. Quanto al contesto urbinate, l'assenza di informazioni sui testi di Antonio Gallo e su altri poeti 'autenticamente' urbinati non permette purtroppo di

formulare ipotesi circa le modalità di circolazione e dedica dei testi. Infine, vi sono i poeti che ho definito mobili: i vari Atanagi, Muzio, Raineri, Cappello, pedine della scacchiera farnesiana che si muovono per ordini diretti, impegni diplomatici puntuali o in alcuni casi per esigenze biografiche – Raineri presso Vittoria Farnese dopo la morte di Pier Luigi –, e che però mantengono tendenzialmente la loro forte identità farnesiana nei nuovi contesti, promuovendo un esercizio poetico encomiastico al servizio della macchina farnesiana. Ben diverso è il caso dei numerosi autori ‘banderuola’ – si pensi al caso invero minore di Allegretti –, che sono pronti a mutare la loro poesia, vissuta come esercizio, e i loro valori nella ricerca di un nuovo signore.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 50-76

«Non sarà in tutto il don vile e selvaggio»: poesia d'encomio per nascite e guarigioni alla corte dei Farnese

Giacomo Comiati

Abstract This article focuses on the encomiastic lyric poems written between the mid-sixteenth and the mid-seventeenth centuries to celebrate the births of new members of the Farnese family and their recoveries, which can be seen as rebirths from a state of illness. The poems studied are generally devoid of any philosophical or moral considerations that might have arisen from the topics they deal with, and instead praise their dedicatees in a wide variety of forms. Within the chronological period under consider, one may observe that the encomiastic texts were initially included only as individual, independent poems in books of rhymes, but they later they tended to be printed in celebratory editions devoted to a topic (usually a new birth) and, from the first decades of the seventeenth century, also in festival books that portrayed the manifold celebrations that took place to celebrate the births, of which the praising poems were only one element. This development shows how the encomiastic analysed poems fit in with the other celebratory literary practices of the period and, more generally, with the aesthetics of Baroque commemorative culture.

Keywords Farnese; Encomiastic Poetry; Poems for Birth; Poems for Recovery; Festival Books

Giacomo Comiati is a postdoctoral research fellow at the Department of Modern Literatures and Cultures of the Sapienza University of Rome. After receiving his PhD in Italian Studies from the University of Warwick, UK, with a dissertation on the reception of Horace in Renaissance Italy, he worked at the Freie Universität Berlin, the University of Oxford, and the University of Padua. His main research interests include Petrarchan poetry, the reception of Latin antiquity in Renaissance Italy, Humanist and Renaissance Italian lyric poetry in the vernacular and Neo-Latin, and the exegesis of Petrarch in early-modern Italy.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 26.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

giacomo.comiati@unipd.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_03

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 50-76

«Non sarà in tutto il don vile e selvaggio»: poesia d'encomio per nascite e guarigioni alla corte dei Farnese

Giacomo Comiati

Abstract Il presente contributo è dedicato allo studio dei testi poetici composti tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento per celebrare le nascite dei membri della famiglia Farnese e le loro guarigioni, intese come rinascite da uno stato di malattia. I testi analizzati sono generalmente privi di riflessioni filosofico-morali, che avrebbero potuto sorgere dalla materia trattata, e tendono quasi esclusivamente alla lode dei destinatari, lode che declinano in molte forme. Nel corso dell'arco cronologico considerato si può osservare, infatti, che le poesie (soprattutto quelle per nascita) vengono prima inserite come composizioni singole in canzonieri e raccolte poetiche di vario argomento e poi appaiono riunite all'interno di plaquette commemorative che, a partire dai primi decenni del Seicento, tendono a fotografare i più ampi festeggiamenti messi in scena per celebrare un evento di cui le liriche costituiscono solo una parte, dimostrando così come nel corso del diciassettesimo secolo queste forme di poesia encomiastica si allineano alle altre tipologie celebrative, proprie dell'estetica e della cultura commemorativa barocca *tout court*.

Parole chiave Farnese; Lirica encomiastica; Poesia per nascita; Poesia per guarigione; Feste di carta

Giacomo Comiati è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Letterature e Culture Moderne della Sapienza Università di Roma. Dopo aver ottenuto il dottorato in Italian Studies presso l'Università di Warwick nel Regno Unito con una tesi sulla ricezione di Orazio nella letteratura italiana del Rinascimento, ha lavorato presso la Freie Universität di Berlino, l'Università di Oxford e l'Università di Padova. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la poesia petrarchista, la fortuna dei classici nell'Italia del Rinascimento, la lirica italiana e latina dell'Umanesimo e del Rinascimento e l'esegesi di Petrarca nella prima età moderna.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 26.02.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

giacomo.comiati@unipd.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_03

«Non sarà in tutto il don vile e selvaggio»: poesia d'encomio per nascite e guarigioni alla corte dei Farnese

Giacomo Comiati

1. *Introduzione*

Il presente contributo è dedicato allo studio e all'analisi di due *corpora* di testi poetici, ovvero quelli composti – lungo l'arco di oltre un secolo, tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento – per celebrare, da un lato, le nascite dei membri della famiglia Farnese e, dall'altro, le loro guarigioni[1]. I due gruppi testuali si possono avvicinare tematicamente, se si considerano le guarigioni come rinascite da uno stato di malattia. Dal punto di vista del destinatario, però, essi risultano meno omogenei. Ciò è dovuto non solo al fatto che i testi per guarigione si rivolgono a figure adulte, mentre quelli per nascita sono sempre indirizzati – nel contesto farnesiano preso in esame – a dei fanciulli[2]. Ma la differenza tra le due categorie di componimenti sta soprattutto nel fatto che, diversamente dai primi, i testi per nascita hanno molto spesso un destinatario implicito che è diverso da quello cui esplicitamente sono dedicati, ovvero dietro ai neonati che essi esaltano si cela l'elogio dei loro genitori[3].

Osservando nel suo insieme il *corpus* di testi per nascite e per guarigioni

[1] Sull'encomio per nascita, cfr., almeno, A. Smeesters, *Le poème généthliaque à la croisée des convenances*, «Annales de l'APLAES», 8, 2013, pp. 1-18; Ead., *Aux rives de la lumière: la poésie de la naissance chez les auteurs néolatins des anciens Pays-Bas entre la fin du XVe siècle et le milieu du XVIIe siècle*, Lovanio 2011; e A. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento. L'eredità classica nella lirica della prima metà del Cinquecento*, Milano 2022, pp. 249-78. Sulla poesia encomiastica per guarigione, cfr. ivi, pp. 162-3.

[2] La poesia per nascita e il *genethliacon* nelle loro declinazioni rinascimentali potevano essere dedicati anche a degli adulti. Ne sono esempio quei testi che commemorano la nascita delle donne amate o di personaggi illustri, scritti quando i dedicatari sono già divenuti adulti. Cfr. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, pp. 249-50 e 273-8.

[3] Cfr. ivi, p. 267. Già alcuni tra i primi testi volgari per commemorare la nascita di un bambino – i sonetti XLII, XLIII e XLIV di Bembo per Federico Della Rovere, figlio di

rivolti ai membri di casa Farnese lungo un periodo temporale che abbraccia sei generazioni – da quella di Pier Luigi Farnese, figlio di papa Paolo III (Alessandro Farnese) e primo duca di Parma e Piacenza (1503-1547), passando per quelle di Ottavio I, secondo duca (1524-1586), di Alessandro, terzo duca (1545-1592), di Ranuccio I, quarto duca (1569-1622), e di Odoardo I, quinto duca (1612-1646), fino ad arrivare alla generazione di Ranuccio II, sesto duca di Parma e Piacenza (1630-1694) – e che include composizioni poetiche sia in volgare sia in latino, si nota un'altra differenza significativa nei modi in cui vedono la luce i due *corpora*. I testi per guarigione assumono quasi solo la forma di componimenti singoli (o, raramente, congiunti in brevi cicli lirici) collocati all'interno di raccolte più ampie. Per quanto riguarda, invece, le composizioni per nascita, solo quelle relative ai figli delle prime generazioni farnesiane sono incluse in canzonieri o antologie, ma assumono presto uno statuto autonomo e divengono materia di pubblicazioni indipendenti che prendono la forma della *plaquette* o del libro encomiastico monotematico (sia mono sia, più di rado, pluri-autoriale). Inoltre, se considerati nella loro interezza, i due gruppi testuali hanno una distribuzione di composizione inversamente proporzionale tra loro. I testi per guarigioni diminuiscono lungo l'arco cronologico analizzato: essi compaiono a partire dalla seconda generazione farnesiana presa in esame, quella di Ottavio I, e diminuiscono progressivamente di numero fino alla sesta generazione, quella di Ranuccio II. Diversamente da questi, invece, i testi per nascita, che iniziano a comparire dalla terza generazione, quella di Alessandro, aumentano progressivamente di numero in modo costante fino all'ultima generazione presa in esame. Considerate, dunque, queste divergenze tra i due *corpora* di componimenti, si è deciso di proseguire nell'analisi dei testi per nascita e di quelli per guarigione in modo indipendente e di offrire solo al termine delle due indagini alcune osservazioni conclusive che intendono mettere a fuoco le affinità tra le due sillogi.

2. *La poesia d'encomio per nascita*

Tra i due gruppi testuali in questione quello dei componimenti per nascita è il più numeroso. Consta di almeno una quindicina di liriche singole

Francesco Maria e di Eleonora Gonzaga – rappresentano una «prova delle mire romane» del poeta «e in generale della volontà di lodare la dinastia» cui appartiene il neonato (ivi, p. 257).

(per la maggior parte sonetti volgari), incluse in raccolte poetiche dal più ampio respiro, e di almeno sette prodotti editoriali autonomi, concepiti principalmente nella forma di *plaquettes* celebrative scritte da un solo autore, di dimensioni spesso comprese tra le dieci e le venti carte, che accolgono vari testi appartenenti a diversi generi (dalla lirica all'egloga, dalla piscatoria allo scherzo boschereccio)[4].

Gli autori dei testi farnesiani per nascita non si rivolgono spesso direttamente ai neonati che sono al centro delle loro composizioni, secondo quanto invece poteva invitar loro a fare il modello virgiliano della quarta egloga, l'esempio dell'epigramma VI, 3 di Marziale per il figlio appena nato dell'imperatore Domiziano, o quello del sonetto XLIII di Bembo per Federico Della Rovere, uno dei testi fondativi del sottogenere genetliaco in ambito volgare[5]. Nei casi in cui ciò avviene, i fanciulli divengono funzionali, come si è accennato, alla celebrazione dei loro genitori, e le loro imprese future, predette e magnificate in questi testi, si presentano come specchio di quanto avevano già compiuto i padri o gli avi, che risultano dunque i veri oggetti dell'elogio. In altri casi, invece, l'occasione della nascita che soggiace alla composizione del testo viene menzionata solo nel corredo paratestuale del componimento, mentre i versi assumono la forma di un panegirico per i neogenitori. Tale approccio è in linea con la precettistica retorica rinascimentale e trova in essa il suo fondamento teorico. Si considerino, ad esempio, i *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero del 1561, il cui capitolo 101 del libro III invita i poeti a utilizzare sia il verso eroico sia quello lirico per salutare la nascita dei figli di quegli

[4] Tali *plaquettes* sono una forma di «festival books». Sul tema, cfr., almeno, A. Metlica, *Le seduzioni della pace: Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna 2020; B. Bolduc, *La Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Parigi 2016; Id., *La Fête de papier (1549-1679). Des ateliers parisiens au Cabinet du Roi*, «Dix-sepitième siècle», 258/1, 2013, pp. 11-21; G. Peureux, *Le destin des vers pour fêtes de cour. Hypothèses sur Motin, le "Ballet des dieux marins" (1609)*, in *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVII*[e] *siècle*, a cura di G. Durosoir, Bruxelles 2006, pp. 94-117; H. Watanabe-O'Kelly, *Festival books in Europe from Renaissance to Rococo*, «The Seventeenth Century», 3, 1988, pp. 181-201; ed Ead., *The early modern festival book: function and form*, in *"Europa triumphans": Court and civic festivals in early modern Europe*, a cura di J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, e M. Shewring, 2 voll., Aldershot 2004, I, pp. 3-18.

[5] Cfr. Smeesters, *Le poème généthliaque*, pp. 2-7; e Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, pp. 252-7.

augusti genitori che l'autore desidera ossequiare[6]. Lo stesso si legge anche nel trattato *De arte poetica* di Alessandro Donati, concepito nel contesto della Roma degli anni Trenta del Seicento[7]. L'opportunità encomiastica che vede nella celebrazione dei neonati un'occasione panegirica per omaggiare i genitori avvicina i testi per nascita a quelli epitalamici, all'interno dei quali – sin dai modelli catulliani e claudianei[8] – era spesso inclusa una sezione dedicata alla prole futura[9]. Sebbene i componimenti per nascita celebrino *ex post* i parti dei nuovi membri della famiglia, mentre gli epitalami si limitano ad auspicarli, in entrambe le tipologie testuali si accenna alle gloriose imprese di cui i neonati si faranno protagonisti in una prospettiva divinatoria e tesa a leggere le cose future in continuità con quelle già accadute in seno alla casata, di cui si tesse implicitamente l'elogio.

2.1. *I testi per la terza generazione farnesiana: i figli di Ottavio I*

Tra i primi testi encomiastici che celebrano delle nascite in casa Farnese si trovano quelli rivolti alla terza generazione dei duchi di Parma e Piacenza. Alessandro e il gemello Carlo, figli di Ottavio I, nati nel 1545, sembrano essere i primi bambini cui sono dedicate delle liriche per nascita. Il parto gemellare è salutato da due autori: Giacomo Marmitta e Nicolò d'Arco. Il primo dedica all'occasione due sonetti volgari, il secondo un carme latino. I testi, che fanno parte della più articolata produzione encomiastica dei due autori, vengono stampati all'interno delle loro raccolte liriche.

Le due composizioni di Marmitta – poeta ben inserito nel contesto

[6] Cfr. ivi, pp. 7-8; e A. Smeesters, *Le généthliaque selon les Scaliger, père et fils*, «Eidolon», 112, 2015, pp. 333-49. Sull'opportunità di utilizzare il verso lirico negli encomi poetici rivolti ai bambini, si noti che anche Torquato Tasso in un passo del suo dialogo la *Cavaletta overo de la poesia toscana* scrive che tale verso risulta idoneo alle lodi «de' fanciulli» (T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano 1998, p. 675). Sul tema cfr. M. Residori, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca 2011, pp. 19-49.

[7] Cfr. Smeesters, *Le poème généthliaque*, pp. 9-10.

[8] Cfr. C. Morelli, *L'epitalamio nella tarda poesia latina*, «Studi di filologia classica», 18, 1910, pp. 319-432.

[9] Sui rapporti tra poesia epitalamica e poesia per nascita nel contesto rinascimentale, cfr. A. Smeesters, *Amour conjugal et paternité chez Rycquius, Scholirius et Bultelius*, in *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, a cura di P. Galand e J. Nassichuk, Ginevra 2011, pp. 401-26; e Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, p. 249.

parmigiano della prima metà del Cinquecento – appaiono nella prima parte delle sue *Rime* (andate a stampa nel 1564) e fanno parte di un più ampio ciclo di componimenti dedicati ai membri di casa Farnese e agli eventi storico-militari, come la guerra di Parma del 1551, di cui è stata protagonista[10]. L'autore aveva già celebrato in altre sue composizioni il primo duca di Parma, Pier Luigi, e la figlia di questi, Vittoria – di cui elogia il ritratto – sorella del secondo duca, Ottavio I. Nei due sonetti in questione canta invece la nascita dei figli di quest'ultimo, Alessandro e Carlo[11]. Declinando la topica encomiastica secondo dei tratti tradizionali, in uno dei due testi, *Quel grande, che già corse altero, et tinse*, celebra i due bambini in chiave onomastica, omaggiando i neonati sulla base di un paragone con due illustri uomini che avevano portato i loro nomi – Alessandro Magno e Carlo V – le cui imprese militari (di conquista e di lotta agli infedeli) sono lette come specchio di quanto si immagina che la Provvidenza abbia in serbo per i figli di Ottavio I. Il secondo sonetto, *Hor ch'a la fronte fan corona intorno*, invece, celebra il momento stesso del «nobil parto» (v. 4), che arricchisce il «miser mondo» (v. 13) di due nuovi spiriti, protetti dallo sguardo benevolo del Cielo. Il carme di d'Arco, *Margarite geminos partu dedit Austrias uno,* costituito da due distici elegiaci, è rivolto, invece, alla madre dei neonati, Margherita d'Austria, come è reso esplicito dalla rubrica del testo «De partu gemellorum illustrissimae Margaritae Austriacae Farnesiae»[12]. L'autore non era particolarmente legato agli ambienti farnesiani di Parma, bensì a quelli asburgici d'oltralpe e sono questi legami che probabilmente lo invitano a festeggiare il parto gemellare di Margherita, glorificata in quanto figlia

[10] Le *Rime* di Marmitta si leggono in *Rime di m. Giacomo Marmitta parmeggiano*, Parma, Viotto, 1564. Sull'autore, cfr. P. Cosentino, *Marmitta, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 70, Roma 2008, pp. 625-7; e B. Basile, *Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, a cura di M. Romani e A. Quondam, 2 voll., Roma 1978, II, pp. 71-132 (pp. 102-6).

[11] I due sonetti si leggono in: Marmitta, *Rime*, p. 50.

[12] Il carme si legge in: *I Numeri di Nicolò d'Arco*, a cura di M. Welber, Trento, UCT, 1996, pp. 122 e 340. Su d'Arco, cfr. G. Rill, *Arco, Nicolò d'*, in DBI, 3, 1961, pp. 793-4; F. Cairns, *The Numeri of Nicolò d'Arco and the Veronese Circle of Fracastoro*, «Studi umanistici piceni», 16, 1995, pp. 19-29; e M. Venuti, *Variazioni umanistiche su Catullo. Il caso di Nicolò d'Arco*, in *"Paulo maiora canamus". Raccolta di studi per Paolo Mastandrea*, a cura di M. Manca e M. Venuti, Venezia 2021, pp. 377-91.

dell'imperatore. Nell'epigramma – stampato nella raccolta dei *Numeri*, uscita nel 1546, anno della morte di d'Arco – il poeta loda *in primis* la madre dei neonati, ai quali predice poi il dominio militare incondizionato sulla terra e sul mare, specchio di quello già ottenuto dal nonno materno Carlo V.

I figli di Ottavio I non sono gli unici bambini di casa Farnese di cui si canta la nascita. Negli stessi anni anche il primogenito della sorella del duca, Vittoria, andata in sposa a Guidobaldo della Rovere, viene celebrato da altri poeti. Alla nascita nel 1549 di Francesco Maria della Rovere, cugino dei gemelli Alessandro e Carlo Farnese, rende omaggio Bernardo Cappello. Nelle sue *Rime* (andate a stampa nel 1556 e poi, in una seconda versione dedicata al cardinal Alessandro Farnese, nel 1560) si trovano vari testi dedicati a diversi membri di casa Farnese, tra i quali due sonetti contigui, il 224, *Viva de l'avo et del buon padre imago*, e il 225, *Poiché al gran Guidobaldo ha figliuol dato*, «ne la natività del Signor Francesco Maria Principe d'Urbino»[13]. In linea con la tendenza già declinata nel carme di d'Arco, Cappello coglie il pretesto circostanziale del parto per omaggiare i genitori del neonato e, in questo caso, la lode è rivolta in modo particolare a Vittoria Farnese. I sonetti fanno infatti parte di una silloge lirica che il poeta dedica alla nobildonna e di cui la celebrazione del suo essere madre costituisce solo una tappa di un percorso encomiastico più ampio. Cappello, inoltre, tinge di tratti mitologici i voti beneaugurant che rivolge al figlio della duchessa d'Urbino, immaginando che i gloriosi successi militari che vengono predetti al neonato siano pronunciati, in uno dei due testi, da Apollo e, nell'altro, dalle muse, variando così, in questo secondo componimento, il *topos* della *laus musarum* che era al centro di uno dei testi volgari modellizzanti per la poesia genetliaca, il sonetto XLIV di Bembo per il figlio di Francesco Maria Della Rovere. Con approccio non dissimile da quello seguito da Cappello anche un altro poeta, membro di spicco della corte farnesiana, Anton Francesco Raineri, celebra la nascita del primogenito di Vittoria in un sonetto, *Nato è di voi pegno a l'Italia, ond'ella* (poi confluito nella raccolta *Cento sonetti*, stampata a Milano nel 1553), che fa solo accenno al bambino, il quale diviene il mezzo letterario per elogiare la madre, vera dedicataria del componimento, cui l'autore aveva già dedicato altre sue rime[14].

[13] I due testi si leggono in: B. Cappello, *Rime*, cura di I. Tani, Venezia 2018, pp. 518-9.

[14] Il sonetto si legge in: A.F. Raineri, *Cento sonetti, altre rime e pompe*, a cura di R. Sodano, Torino 2004, p. 77. Sul testo, cfr. Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, pp. 263-4.

2.2. *I testi per la quinta generazione farnesiana: i figli di Ranuccio I*

Se i membri della quarta generazione di casa Farnese, ovvero Ranuccio I e i suoi due fratelli (il cardinal Odoardo e Margherita, che sposerà Vincenzo I Gonzaga) non sembrano venir celebrati in componimenti d'argomento neonatale, essi sono comunque dedicatari di molti altri testi encomiastici, compresi alcuni per guarigione che saranno analizzati in seguito.

È invece la generazione successiva, quella dei figli del duca Ranuccio I, che è posta al centro di una complessa e articolata strategia celebrativa rivolta all'intera casata e che vede uno dei suoi perni proprio nei testi per nascita. A differenza di quanto si è osservato per i natali dei figli di Ottavio I, ai quali sono dedicati solo dei componimenti singoli, le nascite di tutti e tre i figli maschi di Ranuccio I (Alessandro, Odoardo e Francesco Maria) e della prima delle due figlie femmine (Maria) vengono salutate non solo con la creazione di composizioni *ad hoc* poi stampate in raccolte poetiche, ma anche tramite la pubblicazione di interi volumi celebrativi dedicati al singolo evento e inseriti all'interno di un ampio quadro di festeggiamenti. Si possono comprendere meglio tali commemorazioni non solo ponendole in linea con il cambiamento estetico e culturale che viene a caratterizzare tutto il sistema delle corti italiane primo-seicentesche, ma anche (e soprattutto) leggendo le nascite della quinta generazione dei duchi di Parma e Piacenza (soprattutto dei primi due figli del duca: Alessandro e Odoardo) nel quadro degli eventi storici in cui esse hanno avuto luogo. Ranuccio I, quarto duca di Parma e Piacenza dal 1592 (già reggente dal 1586), era rimasto senza eredi fin oltre il suo quarantesimo anno d'età. La sua vita coniugale con Margherita Aldobrandini (con cui si era sposato il 7 maggio 1600) era stata funestata da una serie di aborti e di parti prematuri con esito letale. L'assenza di un erede aveva negli anni indebolito la posizione del ducato nel mondo politico italiano ed europeo, posizione resa già precaria a causa delle condizioni economiche in cui il ducato versava sin dall'ascesa di Ranuccio I al potere e che era stata resa sempre più debole da un numero crescente di antagonisti nel corso dei decenni[15]. Si può capire allora perché la nascita del primogenito

Su Raineri e i Farnese, cfr. ivi, pp. 181-8 e 258-67; A. Casu, *Romana difficultas. I "Cento Sonetti" e la tradizione epigrammatica*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria 2004, pp. 123-45; e P.G. Riga, *Raineri, Anton Francesco*, in DBI, 86, 2016, pp. 262-4.

[15] Cfr. G. Fragnito, *Ranuccio I Farnese, duca di Parma e Piacenza*, in DBI, 86, 2016, pp. 448-53.

Alessandro nel 1610 sia stata salutata in toni particolarmente trionfanti e con molteplici celebrazioni poetiche.

Tra gli autori che celebrano l'evento c'è Guidobaldo Benamati, importante figura della corte farnesiana[16]. Molti dei primi testi che compose – compresi i sonetti per la nascita di Alessandro – furono raccolti nel suo *Canzoniero*, pubblicato a Venezia nel 1616 e grazie al quale ottenne la protezione del duca Ranuccio I, che lo nominò poeta di corte, ruolo che prima di lui aveva già ricoperto il padre, Marco Antonio. Benamati avrebbe poi scritto anche un poemetto in ottava rima per la statua di Ranuccio I, *Il Colosso*, un poema in cinque parti intitolato *I mondi eterei* (Parma, 1628) per le nozze di Odoardo I con Margherita de' Medici, oltre a molti componimenti lirici dedicati a vari membri della famiglia poi confluiti in altre sue raccolte poetiche, come la *La faretra di Pindo* (Venezia, 1628) e la *Selva del sole* (Perugia, 1640). Le tre liriche che Benamati dedica al neonato Alessandro sono testi con alcuni tratti fortemente topici, come quelli che si osservano nel sonetto *Pargoletto real, ch'uscir non sdegni*, in cui l'autore predice al bambino gloriose imprese in campo militare, o come quelli del sonetto *Come suol da felice, e degna pianta*, nel quale Plutone «di muggiti empie l'inferno» (v. 11) perché l'arrivo del neonato nel mondo condurrà in una prospettiva messianica le anime dei suoi sudditi alla salute eterna[17]. Altri tratti di questi testi sono, però, più singolari e, ancorando i versi alle tese circostanze storiche in cui venne alla luce il primogenito, sembrano in parte uscire dai confini delle forme elogiative più tradizionali perché celebrano l'evento (almeno parzialmente) *e contrario*, alludendo all'attesa che esso si realizzasse e alle possibili sventure che il suo manifestarsi ha scongiurato. Ad esempio, il sonetto *O' de' gli Heroi d'Italia, Heroe sì chiaro*, indirizzato al padre del neonato, ricorda quanto a lungo il bambino era stato atteso e «bramato ogni hora» (v. 9) da un genitore che ora può esprimere la sua gioia, cui fa eco la gioia del mondo, per il lieto avvenimento che ha appena avuto luogo e che ha allontanato il pericolo dell'interruzione della stirpe[18].

Topico nei suoi elementi contenutistici ma innovativo dal punto di vista formale è, invece, l'elogio che rivolge alla nascita di Alessandro un altro autore, Antonio Francesco Tacchini, di origini piacentine, membro degli

[16] Cfr. N. De Blasi, *Benamati, Guidubaldo*, in DBI, 8, 1966, pp. 168-9.

[17] I due sonetti si leggono in *Del Canzoniero di Guid'Ubaldo Benamati*, Venezia, appresso i Dei, 1616, pp. 145-6.

[18] Ivi, p. 146.

ambienti culturali della città natale, orbitante attorno alla corte parmense nei primi decenni del Seicento, e successivamente legato agli ambienti romani di papa Urbano VIII e del principe Borghese[19]. Nel 1610 dà alle stampe un piccolo volume celebrativo, intitolato *Nella nascita del prencipe Alessandro Farnese Rime d'Antonio Francesco Tacchini piacentino academico novello L'allettato* (Piacenza, Bazachi, 1610). Il volume consta solo di otto carte e riunisce una canzone e due madrigali. Per impianto testuale non si allontana particolarmente dagli omaggi poetici di Benamati. Ma a differenza delle composizioni di quest'ultimo, quelle di Tacchini si presentano come un'opera indipendente, una *plaquette* celebrativa con cui omaggiare Ranuccio I in forme nuove, dando avvio a una moda letteraria che – echeggiando quanto già si poteva osservare in altri sottogeneri encomiastici – ha un'evoluzione rapida nel contesto dell'encomio per nascita rivolto ai membri di casa Farnese. Se nuova è la forma dell'omaggio, più tradizionali sono le immagini che lo veicolano, dal momento che i componimenti di Tacchini dispiegano un apparato di figure e di stilemi tratti dal mondo classico attraverso la rilettura che ne aveva offerto la bucolica rinascimentale. Nella canzone che apre il volumetto, *Se 'n gia placido in viso*, si concede parola al fiume Po che invita le ninfe a cantare il novello padre e a recarsi alla culla del neonato, presso la quale le creature fluviali incontrano Apollo, le muse e altre dee con cui intonano un canto corale che celebra le certe glorie che costelleranno il futuro del bambino. I madrigali che seguono fanno eco alla canzone: nel primo, *Con puro, e santo zelo*, è il fiume Trebbia a omaggiare il piccolo Alessandro, nell'altro, *Già l'ore al dì nascente*, si dipinge un'immagine

[19] I legami di Tacchini con gli ambienti romani sono resi evidenti dalla collaborazione del poeta a una serie di miscellanee concepite in seno ai circoli vicini a papa Urbano VIII e dalla pubblicazione di alcune opere dedicate all'aristocrazia romana. Negli anni Trenta del Seicento l'autore partecipa a una raccolta di poesie in lode di Urbano VIII e della famiglia Barberini (cfr. il ms. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, S. Francesco di Paola, S.Fr. Paola 20). Nel 1639 celebra con una silloge di componimenti la nascita del primogenito del principe Paolo Borghese (*Il primogenito degli ill.mi ed ecc.mi principi signori D. Paolo Borghese e D. Olimpia Aldobrandini, Poesie* […], pubblicate a Roma da Pietro Antonio Facciotti), mentre nel decennio successivo partecipa ad un volume che raccoglie i componimenti poetici scritti in occasione dello svelamento della statua di Santa Veronica, realizzata da Francesco Mochi e commissionata da Urbano VIII: *La Veronica vaticana del signor Francesco Mochi. Componimenti poetici* […] (Roma, Lodovico Grignani, 1641).

araldica, descrivendo lo sbocciare di un nuovo giglio nello stemma dei Farnese.

In linea con quanto aveva concepito Tacchini, ma ampliando ulteriormente lo specchio del poetabile di ambito encomiastico che un'opera costruita sull'accostamento di molti generi poteva consentire, si pone il prodotto editoriale con cui Bernardo Morando saluta la nascita di Alessandro[20]. Egli dà alle stampe un libro – *Nella nascita del ser.mo prencipe Alessandro Farnese. Rime di Bernardo Morando genovese, e cittadino di Piacenza* (Piacenza, Bazachi, 1610) – di quaranta carte, di dimensioni, dunque, abbastanza significative e quintuple rispetto a quello prodotto da Tacchini. Il libro di Morando è un'antologia di testi appartenenti a diversi generi, che spaziano dalla lirica – *sub specie* di madrigali, di canzonette e di una corona di sonetti – all'egloga, dalle stanze piscatorie allo scherzo boschereccio, e che esplorano molte delle possibilità proprie della lode per nascita. Dopo una lettera prefatoria a Ranuccio I, il volume si apre con una ghirlanda di sei sonetti, definiti «gigli» con omaggio araldico allo stemma dei Farnese. In questa serie testuale l'autore si rivolge prima al bambino, che invita a cingersi della gloria e delle virtù degli antenati (nel primo sonetto, *Di gigli azzurri onde la chioma infiori*, e nel sesto, *Pronta il piè, chiara il suono, pomposa l'ale*) e di cui predice poi la certa fama futura (nel secondo sonetto, *Non sarà in tutto il don vile, e selvaggio*), poi si rivolge agli avi, tra cui ha un posto d'onore il nonno, l'omonimo duca Alessandro (nel terzo sonetto, *Sbigottire i tiranni ingiusti, e fieri*), e infine al padre Ranuccio con cui Parma e il mondo si rallegrano (nei sonetti quarto, *Impallidisce a rimembrarlo il Trace*, e quinto, *Sen' corse al mar di sanguinoso humore*). Seguono un'egloga piscatoria, *Voi che qui meco sovra il curvo abete*, una canzonetta di pescatori, *O dio del mar possente*, il madrigale *Vaghe figlie di Dori*, le stanze di sei versi «alla battuta de' remi», *O squammosi del mar humidi armenti*, in cui si celebra il neonato come secondo Alessandro, virtuoso come l'avo che sottomise le Fiandre, il madrigale *In quella vaga sponda*, la canzonetta pastorale *Hora, che il Sol disgiunto*, che celebra la nuova età dell'oro che avrà certo inizio con l'arrivo del neonato nel mondo, una seconda canzonetta, il cui primo

[20] Sul rapporto tra Morando e i Farnese, cfr., almeno, L. Matt, *Morando, Bernardo*, in DBI, 76, 2012, pp. 486-8; F. Bussi, *Sacro e profano in musica alla corte di Ranuccio I Farnese*, «Nuova rivista musicale italiana», 29, 1995, pp. 222-6; e L. Spera, *Permanenze secentesche. La narrativa barocca italiana nel XVIII secolo: un episodio francese*, «Studi secenteschi», 39, 1998, pp. 79-95.

settenario è costituito dal nome dell'elogiato (*Alessandro Farnese*), uno scherzo boschereccio, *Pur le luci alme, e divine*, e un altro madrigale, *Su la famosa riva*. Il volume si chiude con uno scherzo poetico, *Tirsi, Dameta e Corido*, in cui pastori e ninfe intrecciano un dialogo amebeo in lode del bambino alternando strofe di tutti versi sdruccioli ad altre di versi piani. Nel volume l'autore, dunque, sviluppa molte delle potenzialità tematiche e figurative del sistema celebrativo e congiunge insieme elementi naturalistici, araldici, mitologici e pastorali, declinando nel modo più variegato le forme dell'encomio per nascita.

Queste composizioni celebrative scritte da Morando per il neonato Alessandro sono le prime che il letterato ligure (trasferitosi nel 1604 a Piacenza e divenuto una figura importante della corte farnesiana) fa approdare alle stampe. Esse sono rilevanti non solo perché costituiscono uno snodo nell'evoluzione della poesia encomiastica per nascita in ambito farnesiano (che da questo volume in poi assumerà sempre più frequentemente le forme della *plaquette* celebrativa pubblicata autonomamente), ma anche perché fotografano un momento importante per la carriera del letterato presso la corte parmense. Infatti, nello stesso 1610 in cui appaiono le *Rime* per la nascita di Alessandro, Morando diviene «direttor primario» degli spettacoli della corte farnesiana, carica che tiene fino alla morte[21]. Tale carica potrebbe essergli stata conferita come forma di riconoscimento per l'omaggio offerto a Ranuccio I e che il duca doveva aver gradito o, forse, è proprio l'elezione al nuovo incarico che lo spinge a offrire un ricco saggio delle sue capacità poetiche tramite il volume in questione. Ad ogni modo, l'encomio per il neonato è legato ad un passaggio di status del letterato nella corte parmense, che egli avrebbe poi celebrato anche in molte altre occasioni (magnificando, ad esempio, altre nascite di casa Farnese, come quella di Maria, figlia di Ranuccio I, le nozze di Odoardo e Margherita de' Medici nel *Gareggiamento d'Amore e d'Imeneo* (1628), e piangendo le morti dei duchi Ranuccio I e Odoardo I). Grazie al nuovo ufficio di direttore degli spettacoli, Morando avrebbe poi anche allestito per più di un trentennio le feste farnesiane e scritto molti dei testi delle messe in scena che furono rappresentate, la maggior parte dei quali vennero poi anche stampati; si pensi ai balletti *Ercole fanciullo* (1639), *Vittoria d'amore* (1641), *Le ninfe del Po* (1644) e *Le risse pacificate da Cupido* (1644), o ai drammi musicali *Il ratto d'Elena* (1646) e *Ercole nell'Erimanto* (1651).

[21] Cfr. Matt, *Morando*, p. 486.

Questo contesto di festa cortigiana – cardine di molta della produzione della maturità di Morando – è centrale anche nel primo volume che l'autore scrive per la nascita di Alessandro. È questo un ulteriore importante dettaglio dell'opera su cui soffermarsi. Alcuni componimenti inclusi nella raccolta di *Rime* che egli concepisce per salutare l'erede di casa Farnese sono, infatti, considerabili come dei meri testi di lode (ad esempio la ghirlanda di sei sonetti che apre l'edizione), ma altri testi sono presentati non solo come omaggio poetico, ma anche come la trascrizione di quello che era stato recitato durante delle rappresentazioni andate in scena a Piacenza in quell'anno per festeggiare la nascita del bambino e di cui il volume vuole offrire un'istantanea. La rubrica collocata prima dell'egloga piscatoria, *Voi che qui meco sovra il curvo abete*, ad esempio, è parlante ed esplicita che tutte le composizioni che seguono nella *plaquette* sono state recitate di persona e accompagnate da musiche: «le seguenti rime furono in publica piazza di Piacenza cantate quelle sere [in cui] si fecero le solenni allegrezze per il nato Prencipe; havendole il Signor Sigismondo d'India nobile Palermitano, in quella professione eccellentissima arricchite di metri musicali»[22]. Altre didascalie riferiscono che gli attori di alcuni componimenti si servirono di macchine sceniche, come si deduce dalla rubrica stampata prima della canzonetta pastorale *Hora, che il Sol disgiunto*, che ricorda come il testo fu recitato mentre i coristi erano posizionati «in altra machina di fuochi sotto forma di Giardino»[23]. Nella prefazione del volume l'autore menziona anche altri festeggiamenti che furono fatti per la stessa occasione felice e nel quadro dei quali si inseriscono quelli piacentini di cui egli ha composto i testi e che raccoglie nel volume di *Rime* che offre al padre del neonato[24]. La componente teatrale delle celebrazioni encomiastiche per le grandi casate, che costituisce il punto di fuga verso cui si orienta gran parte della produzione celebrativa cortigiana del tardo Cinquecento e del secolo successivo, si manifesta anche nel contesto dell'encomio per nascita nell'opera di Morando che, dunque, si può considerare, anche da questo punto di vista, un cardine significativo nell'evoluzione del sottogenere dell'elogio per nascita nonché un esempio

[22] *Nella nascita del ser.mo prencipe Alessandro Farnese. Rime di Bernardo Morando genovese, e cittadino di Piacenza*, Piacenza, Bazachi, 1610, p. 13. Su Sigismondo d'India alla corte dei Farnese, cfr. J. Morales, *Sigismondo D'India et ses mondes. Un compositeur italien d'avant-garde, histoire et documents*, Turnhout 2019, pp. 87-133.

[23] *Nella nascita del ser.mo prencipe Alessandro Farnese*, p. 24.

[24] Ivi, pp. 3-4.

di quello che è stato definito una «festa di carta» nel quadro della celebrazione barocca[25].

Il primogenito di Ranuccio I era, però, muto e disabile e fu presto considerato non idoneo alla successione al ducato. Il bambino sarebbe inoltre morto molto giovane, ma il duca non rimase senza eredi, poiché due anni dopo la nascita di Alessandro, nel 1612, nacque un altro figlio, Odoardo. Anche il parto del secondogenito fu salutato fastosamente. Parteciparono alle celebrazioni sia quei letterati che erano già intervenuti nei festeggiamenti per il primogenito, come Tacchini, Benamati e Morando, sia altre figure, legate in vario modo agli ambienti farnesiani, come quella di Marco Antonio Ferretti, membro dell'Accademia degli Innominati di Parma[26]. Quest'ultimo compone la raccolta poetica più articolata tra quelle scritte per la nascita di Odoardo, probabilmente cercando di entrare nelle grazie del duca per mezzo dell'omaggio poetico prodotto per l'occasione. Nello stesso 1612, infatti, Ferretti pubblica un volume di venti carte, intitolato *Nenia, al secondo genito de' serenissimo Ranuccio Farnese et Margherita Aldobrandini* (Venezia, Fiorini, 1612). La *plaquette* consta di un lungo poema in settenari ed endecasillabi ricco di *topoi* celebrativi dal gusto mitologico, ma non scevro di componenti inventive. Protagonista dei versi è il neonato, da un lato, descritto negli atteggiamenti teneri

[25] Il termine «feste di carta» per riferirsi a una pubblicazione che fissa sulla pagina un evento celebrativo realmente accaduto è stato usato per tradurre il corrispettivo termine inglese «festival books» da A. Metlica in *Le seduzioni della pace*. Cfr. nota 4. Sul tema delle «feste di carta» nel contesto delle celebrazioni barocche, cfr., oltre al volume di Metlica, almeno, Id., *Lessico della propaganda barocca*, Venezia 2022; R.C. Strong, *Art and power: Renaissance festivals 1450-1650*, Berkeley 1984; V. Mínguez, *The festival books and the Habsburg Empire: power and performance*, in *Court, nobles and festivals: Studies on the Early Modern visual culture*, a cura di O.J. Rojewski e M. Sobczynska-Szczepanska, Katowice 2019, pp. 9-29; *Corps dansant, corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII*, a cura di M.B. Dufourcet e A. Surgers, Bordeaux 2011; *Feste barocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento*, a cura di F. Varallo e C. Arnaldi di Balme, Cinisello Balsamo 2009; e P. Besutti, *Giostre e tornei a Parma e Piacenza durante il ducato dei Farnese*, in *Musica in torneo nell'Italia del Seicento*, a cura di P. Fabbri, Lucca 1999, pp. 65-79.

[26] Su Ferretti, cfr. P. Tosini, *Un cammeo per gli "intrecci virtuosi": Marco Antonio Ferretti poeta accademico anconitano e Cristoforo Roncalli pittore*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma 2017, pp. 195-211.

propri di un quadretto intimo (l'autore ne narra la nascita e i primi vagiti) e, dall'altro lato, colto nell'attesa del manifestarsi delle grandi imprese eroiche che egli compirà una volta cresciuto, imprese alluse nelle *ecfrasis* delle scene militari che adornano sia i vestiti del dio Apollo, che compare sulla scena del componimento per placare il pianto del neonato, sia lo scudo che l'autore immagina che Vulcano abbia già iniziato a forgiare per l'infante. Nella composizione si intrecciano dunque elementi encomiastici tradizionali con altri, più intimistici, che potevano derivare dalla poesia latina umanistica dedicata agli affetti familiari, nel cui alveo trovava declinazione anche una certa componente di affettività rivolta ai fanciulli, come si evince dalla sezione *Naeniae* che è parte della raccolta *De amore coniugali* di Pontano. Non è implausibile che a questo modello rimandino i tratti più privati della scena tratteggiata da Ferretti e, forse, anche la scelta di punteggiare periodicamente con il settenario «Dormi, bambino, dormi» la sua intera composizione. Non è certo se il dono poetico permise al letterato di ottenere una posizione più rilevante nella corte farnesiana, ma si può ipotizzare che forse l'omaggio non sortì appieno l'effetto sperato, se si considera che le opere che il letterato compose negli anni successivi alla nascita di Odoardo (come la favola pastorale *Mirinda*, stampata a Venezia nel 1613, e il poemetto *Gli horti del Sole*, pubblicato a Venezia nel 1621) vengono rispettivamente dedicate a illustri membri degli ambienti romani (come Giulia Orsini, duchessa di Poli) e urbinati (come Federico Ubaldo della Rovere).

L'opera di Ferretti non è la sola ad essere composta per la nascita di Odoardo. Anche Tacchini, come aveva già fatto per il primogenito Alessandro, scrive e dà alle stampe un breve volumetto in onore del secondogenito. La pubblicazione – intitolata *Nella nascita del serenissimo signor D. Odoardo secondo genito del serenissimo sig. duca Ranuccio Farnese. Rime d'Antonio Francesco Tacchini piacentino academico novello L'allettato* (Lodi, Bertoletti, 1612) – consta di sei carte e include una canzone, *Già la tranquilla notte*, e due madrigali, *Mentre cinta d'un bel fiorito velo* e *Ecco, miracol novo*. Il primo dei tre testi ha un'ambientazione bucolica – protagonista è il pastore Elpino che canta le glorie dei Farnese insieme ad altre figure proprie di un paesaggio arcadico dai tratti padani – e non manca di far propria una delle caratteristiche del genere letterario cui appartiene, ovvero l'accenno velato, tipico della bucolica classica, alla situazione politico-sociale contemporanea. Nelle ultime stanze della canzone, infatti, si allude al fatto che l'arrivo del neonato mette fine alle trame dei nemici dei Farnese, con probabile riferimento alla congiura dei feudatari, una rivolta sventata che aveva avuto luogo nel 1611 e che aveva

turbato il ducato[27]. Con un richiamo ad un diverso *topos* classico, quello oraziano del *nunc est bibendum*, si chiude il componimento, che invita a bere per celebrare lo scampato pericolo e la felice nascita del bambino. I due madrigali che seguono nella *plaquette* hanno, invece, tratti mitologici e veicolano un encomio dal gusto araldico della casata.

Accanto a questi due volumetti celebrativi la nascita di Odoardo, come era accaduto anche per quella di Alessandro, viene salutata da altri autori della corte farnesiana in testi encomiastici singoli, poi inclusi in raccolte pubblicate successivamente. È ciò che fa Benamati, che dedica due sonetti all'evento, confluiti entrambi prima nel suo *Canzoniero* e poi ne *La faretra di Pindo*. Entrambi sono costruiti sul *topos* delle gloriose imprese future che il poeta preannuncia al bambino[28]. Il primo, *Nacque al Ciel caro, e appena nato Alcide*, sviluppa un paragone mitologico con la figura di Ercole, mentre il secondo, *Tu nasci altero Heroe, tu nasci, e nato*, annuncia le future vittorie del neonato contro i nemici della fede cattolica. Anche Morando scrive un componimento lirico per l'occasione, che ha tratti encomiastici fortemente topici, e che confluirà nella sezione *Fantasie poetiche*, una delle quattro parti in cui sarà divisa la raccolta delle sue opere complete, andate a stampa nel 1662 a Piacenza per l'editore Bazachi[29].

Ranuccio I ebbe altri tre figli – due bambine, Maria (nata nel 1615) e Vittoria (nel 1618), e un bambino, Francesco Maria (nato nel 1619) – la cui nascita viene salutata, come quella dei due fratelli maggiori, con vari componimenti celebrativi, sebbene con un numero più limitato di opere a loro dedicate. Per la nascita di Maria sia Morando sia Benamati compongono alcune liriche. Quelle del primo sono pubblicate in *plaquette* a Piacenza nel 1615[30], mentre i due madrigali che scrive il secondo – *Hor che in seno a i languori* e *Febo, perché dolente*, entrambi di gusto topico e dai tratti mitologici (è il Sole che celebra la nascita della bambina, descritta come la nuova stella del mattino che il dio si sorprende di vedere dopo il suo riposo notturno) – saranno inclusi nella raccolta *Selva del sole*

[27] Sulla congiura dei feudatari, cfr. Fragnito, *Ranuccio I Farnese*, pp. 450-1.

[28] I due testi si leggono in: *Del Canzoniero di Guid'Ubaldo Benamati*, p. 147.

[29] *Opere del conte Bernardo Morando nobile genovese, divise in quattro tomi, cioè I. Fantasie poetiche, II. Poesie Dramatiche, III. Poesie sacre, e morali. IV. Rosalinda*, Piacenza, Bazachi, 1662.

[30] B. Morando, *Componimenti vari per la nascita di Maria Farnese*, Piacenza 1615, cfr. L. Matt, *Morando, Bernardo*, p. 486.

(1640)[31]. Vittoria non sembra ricevere altrettante attenzioni, mentre la nascita dell'ultimogenito di Ranuccio, Francesco Maria, viene festeggiata con la pubblicazione di una piccola antologia di testi celebrativi, scritti in modo corale da più letterati – *Varie compositioni di diversi autori, fatte per la medesima nascita del sereniss. Prencipe Francesco Maria Farnese* (Parma, Viotti, 1619) – e da un'altra opera, definita «idilio», composta da Giovanni Battista Calletti, e che, come quella di Morando per la nascita di Alessandro, si presenta come l'istantanea di una rappresentazione teatrale, accompagnata da musiche, che era stata messa in scena per celebrare il neonato prima di venire stampata (*Nel nascimento del serenissimo prencipe Francesco Maria Farnese. Idilio cantato dal fiume Parma. Di Don Gio. Battista Calletti Parmegiano*, pubblicato a Parma da Viotti nel 1619)[32]. Anche il medico e poeta Alessandro Francucci, membro influente dell'ambiente culturale farnesiano e autore di importanti tragicommedie (come *Il Florillo. Tragicommedia pastorale*, Parma, Viotti, 1620) e di testi teatrali, scrive un'ode per la nascita dell'ultimogenito di Ranuccio I, cui avrebbe dedicato, una volta cresciuto, molte altre composizioni encomiastiche[33]. L'ode per la nascita di Francesco Maria, *Chiara taceva in sua tranquilla pace*, poi pubblicata nei *Componimenti volgari* di Francucci (Parma, eredi di Viotti, 1626), è un componimento di sei strofe di sei versi ciascuna dai forti tratti mitologici in cui, come nei madrigali di Benamati, il sole celebra il nuovo astro del cielo farnesiano e predice al bambino il glorioso avvenire che lo attende[34].

2.3. *I testi per la sesta generazione farnesiana: il figlio di Odoardo I*

La componente scenica, tanto centrale per le celebrazioni poetiche che Morando e Calletti avevano rispettivamente dedicato alla nascita di Alessandro e di Francesco Maria, torna come assoluta protagonista nel contesto dell'encomio per le nascite dei figli di Odoardo I, quinto duca

[31] *La selva del sole, poesie di Guid'Ubaldo Benamati* […], Perugia, Bartoli, 1639, pp. 51-52.

[32] Cfr. *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, raccolte da I. Affò e continuate da A. Pezzana, 7 voll., Parma 1789-1833, VI/2.2 (*Continuazione delle memorie degli scrittori e letterati parmigiani. Tomo sesto. Seguito della parte seconda*, 1827), p. 931.

[33] Cfr. *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, V (1797), pp. 82-83; e F. Bondi, *La Festa e la Storia. Letteratura e cultura nel Seicento*, in *Storia di Parma*, vol. IX (*Le lettere*, a cura di G. Ronchi), Parma 2012, pp. 132-65 (pp. 144-50).

[34] F. Francucci, *Componimenti volgari*, Parma, eredi di Viotti, 1626, pp. 134-5.

di Parma e Piacenza ed erede di Ranuccio I dopo la morte del fratello sordomuto Alessandro e l'incarcerazione, nel 1621, del fratellastro Ottavio, nato nel 1598 dalla relazione extraconiugale che Ranuccio aveva avuto con Briseide Ceretoli e che era stato legittimato nel 1605 prima che la duchessa Margherita desse degli eredi legittimi al consorte. Odoardo I era succeduto al padre a soli dieci anni, nel 1622, e aveva regnato per i successivi quattro, fino al raggiungimento della maggiore età, prima sotto la reggenza dello zio, il cardinale Odoardo Farnese, e poi, alla morte di lui nel 1626, sotto quella della madre. Nel 1628, all'età di sedici anni sposò Margherita de' Medici, figlia di Cosimo II granduca di Toscana, che diede alla luce nel 1630 un figlio, chiamato Ranuccio come il nonno. Le celebrazioni per la nascita di Ranuccio II furono segnate dal dispiego più grandioso delle possibilità offerte dalla macchina scenica farnesiana e inclusero feste, balli, spettacoli teatrali, giostre equestri, processioni e varie recite con musiche e canti. Il poeta di corte Benamati, che già aveva celebrato con varie composizioni singole le nascite del padre del neonato, Odoardo I, del fratello maggiore di questi, Alessandro, e della sorella minore Maria, dedica ora un'opera dal più ampio respiro all'evento e compone una descrizione articolatissima, combinando sezioni in prosa e altre in verso, dei festeggiamenti che seguirono l'annuncio del primo parto della duchessa Margherita.

Le novità letterarie e il cambio di prospettiva elogiativa della nuova *plaquette* encomiastica concepita da Benamati sono già evidenti dal titolo. Non si offrono più delle *Rime* (come per Alessandro) o delle *Compositioni* (come per Francesco Maria) per la nascita ducale, bensì si celebra l'evento attraverso una più completa narrazione di tutti i festeggiamenti occorsi tramite quello che l'autore ha voluto definire: *Narratione delle feste seguite in Corte maggiore, per la felice nascita del serenissimo Rannuccio Francesco Maria Felice Farnese, prencipe di Parma. Di Guid'Ubaldo Benamati*. Il volume, pubblicato a Parma da Seth e Erasmo Viotti nel 1630, inizia con la descrizione in prosa delle feste, aperte da una processione di musici che lodano Dio per aver sorriso al lieto evento, seguite dall'accensione di un falò, da una sparatoria a salve di moschetti, da una gara di arrampicata su un palo insaponato, e da un finto assalto al castello. Segue un primo spettacolo, di cui si descrive la scenografia, al cui centro è posizionata una finta rocca da cui esce un carro trionfale su cui è seduta Bellona e che viene seguito da varie figure mitologiche, musici e cavalieri. Il pubblico assiste poi alla rappresentazione di un dramma teatrale, *La rocca di Bellona*, che il poeta trascrive per intero nella *Narratione*. Si tratta di un testo encomiastico in cui si celebra il neonato Ranuccio e gli si predicono le più illustri glorie

future. Il dramma si chiude con l'invito rivolto a due cavalieri, vestiti da Enea e da Achille, che erano parte del seguito di Bellona, di combattere fra loro e del cui scontro – dice l'autore – sarà giudice la coppia ducale[35]. Si deduce, dunque, che Odoardo I e sua moglie Margherita non solo assistevano ai festeggiamenti, ma venivano loro stessi coinvolti nello spettacolo e agivano come attori co-protagonisti dell'azione. L'autore riporta poi il testo di alcuni madrigali elogiativi rivolti al bambino, recitati mentre i due cavalieri si disponevano alla gara, che viene successivamente descritta nella *Narratione*. Le festività si concludono, infine, con delle danze, una sfilata di carri di pastori festanti e la recita di una commedia, *La pazzia di Clorinda*, di cui non è riportato il testo nel volume.

L'evoluzione della poesia encomiastica per nascita che, come si è osservato, muove dalle composizioni singole alle pubblicazioni di *plaquettes* commemorative (costituite prima da sillogi di componimenti puramente celebrativi e poi da testi che approdavano alla stampa dopo essere stati messi precedentemente in scena, a volte nel quadro di una serie più ampia di festeggiamenti cui si allude) tocca ora un nuovo vertice con l'opera di Benamati per la nascita di Ranuccio II, un'opera le cui intenzioni principali sono quelle di fotografare l'interezza delle solennità dedicate all'evento e di cui l'autore offre una descrizione completa, all'interno della quale hanno spazio sia le trascrizioni di quelle composizioni liriche encomiastiche che erano state recitate o cantate durante le feste che vengono narrate (come il dramma teatrale *La rocca di Bellona*) sia l'inclusione di altri brevi testi che commemorano quanto era già stato messo in scena in precedenza e che ora vengono riportati sulla pagina scritta (come i madrigali che precedono la gara equestre tra i due cavalieri). Al centro della pubblicazione non si trovano dunque più meri testi celebrativi, ma il racconto dei festeggiamenti nel loro complesso, di cui i testi poetici laudativi (che erano precedentemente il cuore dell'encomio) costituiscono solo una parte, dimostrando così come nel corso dei primi decenni del Seicento anche le forme con cui viene declinata la poesia celebrativa per nascita si allineano appieno alle altre tipologie celebrative che erano proprie dell'estetica e della cultura commemorativa barocca *tout court*.

Analizzando il *corpus* di componimenti per nascita nel contesto farnesiano in una prospettiva cronologica ampia, si può osservare innanzi

[35] *Narratione delle feste seguite in Corte maggiore, per la felice nascita del serenissimo Rannuccio* […], Parma, Seth e Erasmo Viotti, 1630, p 20: «Et giudice là sieda / l'augusta coppia, ond'esce / il parto a far beato il suol di Parma».

tutto che, in parallelo all'evoluzione dalle composizioni singole alle «feste di carta», l'encomio per nascita viene progressivamente declinato in un numero sempre più ampio di forme metriche (che spaziano dalle iniziali forme liriche del sonetto, della canzone e del madrigale, a quelle proprie di generi come la bucolica, la nenia, la piscatoria, e dei sottogeneri del dramma teatrale tardo-rinascimentale). In secondo luogo, si può notare che la maggior parte delle celebrazioni letterarie trova espressione in testi volgari e più raramente in latino. In nessuna delle due lingue, però, si nota un particolare interesse per gli spunti che il tema neonatale può offrire per una riflessione filosofica sull'esistenza o sul destino. Nemmeno la componente spirituale, legata alla Provvidenza, trova particolare declinazione. Topici sono, invece, gli elementi e i colori del quadro dell'encomio per nascita, così come appaiono i temi più diffusi, i quali raramente si distaccando, come si è visto, dall'annuncio benaugurante relativo alle certe glorie future che attendono il bambino. Tali lodi rivolte ai neonati si rivelano, anzi, nella grande maggioranza dei casi nient'altro che un'occasione per celebrare più o meno apertamente sia i genitori sia la casata di appartenenza, e molto raramente offrono lo stimolo per una poesia intimistica che concede spazio alla descrizione di un affetto familiare o di un ritratto privato.

3. *La poesia d'encomio per guarigione*

I testi d'encomio che riguardano le guarigioni farnesiane – aventi, come quelli per nascita, delle *auctoritates* classiche da poter prendere a modello, come le elegie II, 28 di Properzio, I, 5 di Tibullo, e II, 13 degli *Amores* ovidiani, tutte scritte per la guarigione dell'amata, o la *Silva* I, 4 di Stazio, in cui l'augurio, rivolto al prefetto Rutilio Gallico, era declinato in un contesto di cortese formalità – sono meno numerosi rispetto a quelli per nascita, ma sono rivolti a un numero quasi altrettanto cospicuo di figure appartenenti alla famiglia Farnese e si estendono nel loro insieme lungo un arco cronologico più ampio rispetto ai primi, se si considera che tra i dedicatari di questi testi si annoverano i membri già della seconda generazione presa in esame, quella del duca Ottavio I.

La quasi totalità dei componimenti per guarigione analizzati sono testi singoli, inclusi in più ampie raccolte liriche, e non sembrano tendere nel corso dei decenni verso quelle forme di pubblicazione *sub specie* di *plaquettes* celebrative indipendenti, come, invece, si è osservato per i testi per nascita. Nelle ultime fasi della parabola semi-lineare che caratterizza il

loro percorso evolutivo, come si vedrà a breve, essi si allineano, però, lungo un'altra direttrice che aveva segnato la trasformazione dei componimenti per nascita, ovvero quella che aveva accentuato la centralità in essi della componente scenografico-teatrale e che aveva portato a sua volta ad una loro piena inclusione nel sistema estetico-culturale della celebrazione barocca.

3.1. *I testi per la seconda generazione farnesiana: Ottavio I, il cardinal Alessandro e Vittoria*

Bernardo Cappello, che aveva già celebrato la nascita di Francesco Maria della Rovere, figlio di Vittoria Farnese, dedica alcuni suoi componimenti al tema della malattia e della guarigione degli zii del bambino da lui cantato, ovvero il duca Ottavio I e il cardinal Alessandro. Per quest'ultimo il poeta scrive quattro liriche, poi tutte incluse nelle sue *Rime*, dedicate ad alcune indisposizioni che avevano colpito il cardinale[36]. La prima di queste, il sonetto *Qual atra nube che 'l ciel copra et toglia*, descrive una scena di *planctus*, variando il modello offerto dall'elegia II, 28 di Properzio. Se nei distici latini era il poeta che pregava Giove perché facesse guarire l'amata, nel componimento volgare l'autore dà voce a una figura femminile, forse la donna amata dal cardinale, che geme per la malattia (che si teme mortale) di Alessandro e che invoca Dio affinché lo salvi. È possibile che nel sonetto Cappello faccia riferimento al malore che colpì il cardinale nel 1546 mentre si stava recando in Germania con il fratello Ottavio per prendere parte alla lega di Smalcalda e combattere contro i Luterani, ma, come è comune in questa tipologia testuale, nel componimento non si trovano riferimenti precisi allo stato di salute del dedicatario e si allude solamente alla sua infermità tramite la richiesta di guarigione che viene avanzata[37]. Anche gli altri tre sonetti sembrano essere stati concepiti nel contesto della stessa infermità. Solo le rubriche poste a testo offrono qualche riferimento per contestualizzare l'occasione compositiva. Nei versi, infatti, o non si accenna minimamente al morbo che ha costretto Alessandro a fermarsi a Rovereto durante il suo viaggio verso Nord, come nel caso del sonetto *S'egli è pur ver ch'a sì honorata impresa*, in cui si canta solamente lo zelo religioso che lo spinge alla guerra contro i Protestanti, oppure si allude alla condizione di malattia del dedicatario solo tramite la preghiera che è rivolta, in un caso, a Dio, perché salvi il cardinale (come nel sonetto *Mira,*

[36] Le quattro liriche si leggono in Cappello, *Rime*, pp. 471 e 486-8.

[37] Cfr. ivi, p. 471.

Padre del ciel, come si sface), e, nell'altro caso, alla Natura, per ringraziarla di aver placato le febbri che affliggevano il dedicatario (come nel sonetto *Apra, sì come al dolce tempo sole*). Tra i testi per guarigione rivolti al cardinal Alessandro si annovera anche un carme latino di Marcantonio Flaminio. Il componimento, *Da vati citharam, puer* (I, 45 dei *Carmina* dell'autore) si costruisce come testo di giubilo per il risanamento del dedicatario dopo un non meglio specificato *gravis morbus*, come si legge nella didascalia posta a testo «gratulatur Alexandrum Farnesium gravi morbo liberatum esse»[38]. La gioia per la guarigione, che è condivisa dalla Natura in terra e in cielo, spinge il poeta a invitare Roma e il papa a celebrare l'evento, seguendo il precetto oraziano del *nunc est bibendum*.

Nelle *Rime* di Cappello si trova anche un altro sonetto di guarigione, indirizzato al duca Ottavio I. Il testo, *Passava il pianto fin sovra le stelle*, è privo, come quelli per il cardinale Alessandro, di riferimenti specifici che possano aiutare a contestualizzarlo, ma in base alla cronistoria del canzoniere si può ipotizzare che il componimento faccia riferimento a un evento relativo agli anni della campagna di Algeri che il duca combatté accanto a Carlo V, 1543-1544[39]. Il sonetto – come già si è osservato in due delle liriche che Cappello aveva dedicato alla malattia di Alessandro – ha i tratti formali della preghiera rivolta a Dio, cui si richiede di salvare il duca. Ad un infortunio della sorella di questi, Vittoria, dedica, invece, un sonetto Francesco Maria Molza, poeta molto vicino alla nobildonna e al fratello cardinale[40]. Anche questo componimento – *Come cesto di vaghi et lieti fiori*, poi confluito nelle rime dell'autore stampate a Venezia nel 1538 all'interno dell'antologia curata da Francesco Amadi (*Rime del Brocardo e d'altri autori*) – fa solo allusione al male della dedicataria e menziona l'incidente – che si scopre essere una caduta grazie a quanto si legge nella didascalia – come un caso «atro e funesto» (v. 10), per cui la natura tutta si rattrista[41].

3.2. *I testi per la terza e quarta generazione farnesiana: Alessandro e Ranuccio I*

[38] M. Flaminio, *Carmina*, a cura di M. Scorsone, Torino 1993, pp. 55-6.

[39] Cfr. Cappello, *Rime*, p. 459.

[40] Su Molza e il suo rapporto con i propri mecenati, cfr. F. Pignatti, *Molza, Francesco Maria*, in DBI, 75, 2011, pp. 451-61; e Juri, *Scrivere poesia nel Rinascimento*, pp. 215-29.

[41] Il testo si legge in: *Delle Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza* […], Bergamo, Pietro Lancellotti, 1747, p. 33.

Alessandro Farnese, figlio di Ottavio I, per la cui nascita Marmitta e d'Arco avevano composto dei testi celebrativi, è il dedicatario anche di un componimento per guarigione. Nell'occasione di una sua ferita al braccio il poeta Ascanio Pignatello, che aveva militato col duca nelle Fiandre negli anni Ottanta del Cinquecento, gli dedica uno dei suoi componimenti, poi confluiti nelle *Rime* (Vicenza, Giorgio Greco, 1603)[42]. Il sonetto *Misero Orfeo, che piange, e che sospira*, tratta il tema dell'infortunio del dedicatario variando in parte le forme tradizionali del sottogenere encomiastico di riferimento e, a differenza degli altri testi finora analizzati, concede voce direttamente al duca sofferente, che si presenta come un nuovo Orfeo mentre lamenta il suo dolore, dovuto alla lesione che ha riportato[43].

Anche al primogenito di Alessandro, il duca Ranuccio I, di cui non sembra essere stata celebrata la nascita in composizioni poetiche, ma che è al centro di molti altri testi celebrativi scritti da diversi poeti della sua corte, è dedicato un componimento per guarigione. Ne è autore Giordano Gargani, membro dell'*entourage* farnesiano e autore di alcune liriche in lode del duca e del fratello, il cardinal Odoardo, cui dedica anche la sua raccolta poetica, *Partenia Musa* (Fermo, 1603) in cui appare a stampa il sonetto che tratta dell'infermità di Ranuccio[44]. In questo testo, *Egro languiva il buon Ranuccio, e quasi*, si fa riferimento alla malattia del dedicatario in modo molto più esplicito che in altre composizioni appartenenti allo stesso sottogenere. Sin dall'incipit il duca viene presentato in uno stato di prostrazione e di sofferenza fisica, cui fa eco la sofferenza psicologica del cardinale Odoardo, che patisce per la salute del fratello. Nelle terzine del sonetto il Sole – sulla scorta del ruolo già svolto dal dio nelle odi di Bernardo Tasso per il risanamento della regina di Francia e del cardinal de Tournon, composizioni divenute esemplari nel microcosmo dei testi di guarigione[45] – interviene a guarire Ranuccio, risanando insieme al duca anche Odoardo, che si libera dallo sconforto e dal dolore per le condizioni

[42] Su Pignatello, cfr. M.G. Giordano, *Il petrarchismo manieristico di Ascanio Pignatelli*, in Id, *Il fantastico e il reale. Pagine di critica letteraria da Dante al Novecento*, Napoli 1997, pp. 61-82; e L. Torre, *Pignatelli, Ascanio*, in DBI, 83, 2015, pp. 595-7.

[43] Il testo si legge in: A. Pignatello, *Rime*, Vicenza, Giorgio Greco, 1603, p. 78.

[44] Il testo si legge in: G. Gargani, *Partenia Musa*, Fermo, Eredi di Sertorio de' Monti e Giovanni Bonibelli, 1603, p. 50.

[45] Le due odi sono *Sovra la verde sponda* e *O gran signor di Delo*. Si leggono in B. Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, 2 voll., Torino 1995, II, pp. 328-35. Su di esse, cfr. G. Comiati, *Architetture compositive e fonti classiche nelle "Odi" di Bernardo Tasso*,

precarie in cui versava il fratello. Il *topos* qui declinato dell'aiuto che la divinità apporta a due persone, soccorrendone una, è di matrice classica. Lo si trova già in Properzio (II, 28, 42, «vivam, si vivet; si cadet illa, cadam»), ma il tono dei versi di Gargani («però temendo il Sol, di novo estinto / mirar, con nova angoscia, in altra forma / ne' duo Farnesi germi, il suo Giacinto; // v'accorse involto ne l'humana forma. / E lui sottratto al dubbio laberinto, / tre vite, in una vita ecco riforma», vv. 9-14) invita forse ad avvicinare le terzine al passo dell'elegia II, 13 degli *Amores* di Ovidio in cui il poeta prega Iside di salvare Corinna, affermando che, guarendo l'amata, la dea avrebbe restituito la vita a entrambi («huc adhibe vultus et in una parce duobus», v. 15).

3.3. *I testi per la quinta e sesta generazione farnesiana: Francesco Maria e Maria d'Este, moglie di Ranuccio II*

Anche per il cardinal Francesco Maria, figlio cadetto del duca Ranuccio I, vengono composti, fra i molti testi encomiastici, anche delle poesie per guarigione. Ne è autore lo stesso Alessandro Francucci che già aveva celebrato la nascita del prelato. Francucci scrive due liriche, poi incluse nella sua raccolta di *Componimenti* (1626), dedicate alla podagra che affliggeva il cardinale. Sia nel sonetto *Nemico gel tu, ch'imprigioni il piede* sia nel madrigale *Stringi pur forte co' tuoi lacci il piede* il poeta si rivolge direttamente alla malattia che tormenta Francesco Maria e la invita con toni da invettiva ad andarsene, descrivendo una condizione di infermità ancora in essere e non la conclusione di uno stato di sofferenza[46]. Ad ogni modo, sono le didascalie dei due testi che permettono di conoscere i dettagli della natura della piaga che prostra il dedicatario. Senza le rubriche ogni contestualizzazione risulterebbe impossibile, dal momento che nei versi, tralasciando ogni elemento circostanziale, l'autore descrive solo la lotta titanica del cardinale contro un male non specificato e narra del proprio sfogo contro tale imprecisata calamità.

Tutti i testi per guarigione considerati finora sono composizioni incluse, o singolarmente o all'interno di brevi serie testuali encomiastiche, in raccolte poetiche dal più ampio respiro. A differenza di quanto si è potuto notare nel quadro del sottogenere dei componimenti per nascita, non sembra che per nessun membro della famiglia Farnese sia stata composta

in *Bernardo Tasso gentiluomo del Rinascimento*, a cura di M. Castellozzi, G. Ferroni e F. Tomasi, Ginevra 2023, pp. 347-75 (p. 365).

[46] I due testi si leggono in: Francucci, *Componimenti volgari*, pp. 130-1.

una *plaquette* avente per tema la guarigione da uno stato di malattia. Ma, se si considera un testo rimasto manoscritto e dedicato a Maria d'Este, terza moglie di Ranuccio II, si può osservare, invece, come la tensione verso la teatralizzazione – che si era riscontrata nel corso del Seicento nei testi per nascita di Morando e di Calletti per i figli di Ranuccio I e in quello di Benamati per Ranuccio II – sia visibile anche in una composizione dedicata al tema della guarigione. Si tratta di un'opera teatrale di gusto pastorale in tre atti per la duchessa Maria, che diventa anche l'eroina dell'azione drammatica in questione: l'*Alcesti rediviva. Attione pastorale alludente alla prodigiosa salute dal Cielo concessa all'altezza Maria d'Este Farnese, fatta* […] *nel carnevale del 1677*, opera conservata in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli e al centro della quale è posto il risanamento della nobildonna di casa Farnese, che assume le fattezze di Alcesti, regina di Fere in Tessaglia, già protagonista dell'omonima tragedia euripidea[47]. A partire dal pieno Seicento anche il testo celebrativo per guarigione – come quello per nascita – sembra dunque trovare spazio nel quadro della cultura estetico-commemorativa propria della festa barocca.

4. *Considerazioni conclusive*

A conclusione della disamina di questo duplice *corpus* si può dire che i testi per nascita e per guarigione, che sono nel loro insieme meno numerosi di quelli appartenenti ad altre tipologie encomiastiche, come quella funebre o epitalamica, tendono quasi esclusivamente alla lode dei destinatari, lode che declinano innegabilmente in molte forme diverse, ma che appare priva di uno slancio filosofico-morale legato a una riflessione teorica che avrebbe potuto nascere dai temi trattati. L'encomio, inoltre, in particolar modo per i testi di guarigione, assume non di rado le forme di un panegirico estemporaneo dai tratti assoluti, che si svincola dagli elementi circostanziali che hanno offerto l'occasione per la scrittura dei componimenti. Tali elementi, cui si fa solo raramente accenno nei versi, risulterebbero spesso del tutto oscuri senza l'ausilio delle informazioni veicolate tramite le didascalie e le rubriche che accompagnano le composizioni.

Un ulteriore tratto che avvicina i testi farnesiani per nascita a quelli per guarigione sta nel fatto che, come si è osservato, tra le componenti re-

[47] Si tratta del ms. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XIII.E.1.

torico-tematiche che caratterizzano i componimenti l'elemento religioso cristiano, quando non è brevemente alluso per fini precatori, è quasi totalmente assente, mentre è costante – e, anzi, sempre più esteso e capillare, proseguendo lungo l'asse cronologico esaminato – il ricorso alla materia mitologica antica che ha la funzione di arricchire le forme della celebrazione. Va infine considerato che, oltre ad essere degli omaggi poetici concepiti in seno alla cultura cortigiana e, talvolta, composti con esplicite funzioni di autopromozione, i testi qui analizzati sono anche accomunati dal fatto di poter essere considerati come prodotti letterari autonomi, che, dimostrandosi variamente consapevoli della tradizione letteraria in cui si inseriscono, interagiscono con essa e con i modelli classici del loro sottogenere encomiastico di appartenenza.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 77-94

All'ombra dei maggiori: rime per la creazione cardinalizia di Odoardo Farnese

Elisabetta Olivadese

Abstract This paper aims to present an analysis of the lyric texts written to celebrate the appointment as cardinal of Odoardo Farnese, great-grandson of Cardinal Alessandro Farnese (1520-1589). Odoardo became a cardinal very early, at the young age of seventeen: for this reason, the texts written for his investiture show the poets' difficulty in characterizing the praise of the new cardinal, who was celebrated more for his membership of the Farnese family. The paper proposes an analysis of the texts, looking for the most recurrent themes and, as far as possible, taking into account the relationship between the authors and the Farnese family, in an attempt to assess whether and how this poetry contributed to the promotion of the new cardinal Odoardo.

Keywords Odoardo Farnese; Encomiastic Poetry; Cardinal Creation

Elisabetta Olivadese completed her Master's degree and her PhD in Italian Studies at the University Sapienza of Rome. She is currently a post-doctoral researcher at the University of Bergamo (PNRR – CHANGES project). Her research focuses on modern literature, Torquato Tasso's works, epistolography and the relationship between literature and arts. She is involved in DH projects such as *Archilet*, *Epistulae*, *Lyra*, *Arti Sorelle* and *Torquato Tasso online* (both forthcoming). She is co-director of the project *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1555)*, with Amelia Juri, Nicole Volta and Martina dal Cengio. She is a member of the editorial board of the journals *Studi Tassiani* and *ITER*.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 10.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

olivadese.elisabetta@gmail.com
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_04

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 77-94

All'ombra dei maggiori: rime per la creazione cardinalizia di Odoardo Farnese

Elisabetta Olivadese

Abstract Il contributo si propone di offrire un'analisi dei componimenti lirici sorti intorno all'occasione della creazione cardinalizia di Odoardo Farnese, pronipote del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589). Odoardo diviene cardinale molto presto, all'età di soli diciassette anni: ciò comporta una difficoltà, da parte dei poeti, di caratterizzare l'encomio lirico per il nuovo cardinale, celebrato prevalentemente per la sua appartenenza alla nobile famiglia Farnese. Il contributo, dunque, mira a leggere il *corpus* dei testi alla luce non solo dei temi più ricorrenti, ma anche – fin dove possibile – dei rapporti degli autori coinvolti con la famiglia Farnese, tentando così di valutare se e come quei poeti contribuirono alla promozione pubblica del nuovo cardinale Odoardo.

Parole chiave Odoardo Farnese; Lirica encomiastica; Creazione cardinalizia

Formatasi alla Sapienza Università di Roma, consegue qui il Dottorato in Italianistica. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca PNRR – CHANGES presso l'Università di Bergamo. I suoi studi sono rivolti principalmente alla letteratura di età moderna, all'opera di Torquato Tasso, all'epistolografia e ai rapporti tra letteratura e arti. Partecipa a progetti in DH come *Archilet*, *Epistulae*, *Lyra*, *Arti Sorelle* e *Torquato Tasso online* (entrambi di prossima pubblicazione). Collabora alla direzione del progetto *Poesia, storia, politica nel Rinascimento italiano (1492-1555)* insieme ad Amelia Juri, Nicole Volta e Martina dal Cengio. Fa parte della redazione delle riviste «Studi Tassiani» e «ITER».

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 10.02.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

olivadese.elisabetta@gmail.com
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_04

All'ombra dei maggiori: rime per la creazione cardinalizia di Odoardo Farnese

Elisabetta Olivadese

Tra le occasioni di pubblica celebrazione degli esponenti della famiglia Farnese trova posto la creazione a cardinale di Odoardo Farnese: l'evento ha una sua eco anche in poesia, sebbene, come si cercherà di mostrare, gli autori fatichino a tratteggiare in versi il profilo di Odoardo, ancora troppo giovane perché la sua lode si emancipi da quella della famiglia e, soprattutto, ancora privo di un proprio *entourage* letterario che lo promuova pubblicamente. Nato a Parma l'8 dicembre del 1573 da Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza e da Maria di Portogallo, Odoardo rimane sempre molto legato alle origini materne, come prova l'attaccamento alla variante iberica del proprio nome, Duarte, inciso anche nei fastosi cassettoni lignei di Palazzo Farnese a Roma. La madre viene a mancare molto presto, mentre il padre è già da tre anni nelle Fiandre quando nel 1580 il giovane Odoardo, terzogenito della famiglia e destinato alla carriera ecclesiastica, giunge a Roma per essere preparato a questa strada dal prozio Alessandro Farnese, il Gran Cardinale. Odoardo è solo un quindicenne quando, nel 1586, iniziano le lunghe e ostacolate trattative per fargli acquisire la porpora. L'allora papa Sisto V si oppone con fermezza, pubblicando la bolla *Postquam verus* (3 dicembre 1586), con cui pone quali limiti per la creazione cardinalizia l'età e la presenza di un membro della stessa famiglia nel consiglio cardinalizio, impedimento che, per Odoardo, verrà meno nel marzo del 1589, alla morte del prozio Alessandro. Il giovane Odoardo deve attendere l'arrivo di Gregorio XIV Sfrondati (papa nel dicembre 1590) per divenire cardinale il 6 marzo 1591, all'età di diciassette anni. Dopo la creazione vengono avviati i negoziati per acquisire benefici e cercare così di incrementare la propria dotazione, al tempo troppo scarna per un cardinale di casa Farnese. Non lo favoriscono la morte precoce di Gregorio XIV e la salita al soglio pontificio di Clemente VIII, con cui i rapporti non saranno sereni, e men che meno lo saranno con i cardinal nipoti Pietro Aldobrandini e Cinzio Passeri Aldobrandini. Il matrimonio di Margherita Aldobrandini, sorella di Pietro, con il fratello maggiore di Odoardo, Ranuccio, celebrato a

Roma nel 1600, si rivela presto un palliativo, che tuttavia fa guadagnare a Odoardo la nomina a protettore d'Inghilterra (titolo che, secondo gli studiosi, gli fa assaporare la possibilità di abbandonare la porpora per divenire il futuro re di Inghilterra dopo Elisabetta I); e insieme una nuova visibilità nelle vesti di mecenate, poiché per l'occasione i fratelli Carracci, chiamati da Odoardo da Bologna a Roma, realizzano il ciclo di affreschi di Galleria Farnese, l'opera più nota tra quelle di sua committenza.

Nel corso degli anni l'immagine che viene costruendosi di Odoardo è quella di un cardinale inizialmente refrattario alla porpora, ma capace col tempo di sfruttare l'eredità del prozio per consolidare la propria posizione nell'Urbe, stringendo legami con i gesuiti e manifestando il proprio gusto artistico con la committenza di opere principalmente ai fratelli Carracci, a Domenichino e, in ambito architettonico, al prediletto Girolamo Rainaldi. Studi più recenti hanno recuperato dagli archivi le prove di una formazione culturale salda, forgiata dalla guida e dal confronto con il suo maestro Fulvio Orsini e dalla frequentazione di personalità come Girolamo Bombasi. La predilezione di Odoardo per la pittura bolognese passa anche dallo studio dell'arte della quadratura, tipica della città emiliana, mentre i suoi interessi per la botanica portano a uno dei più cospicui arricchimenti dell'Orto farnesiano di Roma[1].

Questi aspetti, tuttavia, caratterizzano il suo profilo politico e mecenatesco molti anni dopo la creazione cardinalizia: nel 1591, ancora diciassettenne, Odoardo può vantare ben pochi meriti e la sua

[1] Per il profilo biografico di Odoardo cfr. R. Zappieri, *Le cardinal Odoardo et le Fastes Farnése*, «Revue de l'art», 77, 1987, pp. 62-5; Id., *Odoardo Farnese, principe e cardinale*, in *Les Carrache et les décors profanes.* Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986), Rome 1988, pp. 335-58; Id., *Farnese, Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 45, Roma 1995; R. De Rosa, *Odoardo Farnese e il suo tempo*, «Malacoda», 16, 2000, pp. 4-26. Per il suo mecenatismo artistico, cfr. C. Robertson, *The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese*, in *Les Carrache et les décors profanes*, pp. 359-72; Ead., *Osservazioni sul mecenatismo del cardinale Odoardo Farnese*, in *I Farnese. Arte e collezionismo*, a cura di U. Bile, con la collaborazione di M. Confalone e B. M. Savy, Napoli 1995, pp. 70-9; M. Fratarcangeli, *Gabriele Bombasi: un letterato tra Annibale Carracci e Odoardo Farnese*, «Paragone», 48, 1997, pp. 112-30; S. Pierguidi, *Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro di Odoardo Farnese e della sua cerchia*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 32, 2008, pp. 1-20; A.E. Denunzio, *Nuove proposte per il cardinale Odoardo Farnese collezionista e mecenate: notizie sulle raccolte botaniche, su incarichi ad artisti e artigiani*, «Commentari d'arte», 42-43, 2009, pp. 54-81.

figura pubblica si delinea solo nella penombra creata dai fasti familiari, come sembra possibile ricavare dalla produzione lirica sorta intorno all'occasione della sua creazione[2]. Tra le opere dedicate specificamente al cardinale, quelle che celebrano l'acquisto della porpora sono[3]:

Alessandro Guarnelli[4]
son., *Celeste Heroe, che con l'oprar tuo santo*
son., *Per gli istessi tuoi meri e 'l pregio altero*
son., *Ecco dal cielo a te reca l'Aurora*
son., *Teco con mesti carmi in negro velo*
son., *Pur fra i purpurei Padri ornato il crine*
son., *Qual da palustre limo in alto ascesa*
son., *O del seme latin Speme e splendore*

Antonio Luciani[5]
son., *L'aspre e fiere stagion, ch'acerbe e infide*
son., *Giovinetto ODOARDO, a pena visto*
tetrasticon, *Praeparat alta puer meritum tibi Roma triumphum*

Giovanni Battista Massarengo[6]
son., *Son poco gli Ostri al tuo valor sublime*

[2] Colgo l'occasione per ringraziare Martina dal Cengio e Rosario Lancellotti che hanno gentilmente messo a disposizione il lavoro di censimento di componimenti encomiastici scritti per i Farnese, da cui si ricava il *corpus* qui analizzato.

[3] Pur avendone notizia, non è stato ancora possibile rintracciare una copia (e verificare il contenuto) della stampa *Coroncina di sonetti annessa a una ghirlandetta di ottave, l'una e l'altra scelte dal cavalier Filippo Marabottino nel sovrano Giardino di Gigli dell'illustrissimo e reverendissimo signor cardinale Odoardo Farnese*, Orvieto, Colaldi, 1595. Nel saggio le trascrizioni dalle edizioni antiche sono semidiplomatiche, con un ammodernamento solo parziale: si interviene sulla punteggiatura e il sistema delle maiuscole, conservando quelle ornamentali; su accenti e apostrofi; con la distinzione *u*/*v*; sulla resa dei plurali in *-ij* in *-ii*; con lo scioglimento delle abbreviazioni.

[4] I sette sonetti sono editi nella stampa occasionale *Sonetti nella promotione del serenissimo don Duarte Farnese al cardinalato*, Roma, Paolo Diani, 1591.

[5] I testi sono raccolti sotto l'intestazione *Nella promotione del serenissimo Duarte Farnese al cardinalato*, [s.l., s.n., s.d.].

[6] Il sonetto è compreso nella stampa *Due canzoni [...] l'una nella partenza del serenissimo duca Ranuccio Farnese di Parma per Piacenza; l'altra nella venuta di quell'altezza a*

Antonio Ongaro[7]
son., *Vince il valor, vincono i merti al fine*

Muzio Pansa[8]
canz., *Hor ch'al mio gran signor cinta la chioma*

Francesco Pinto[9]
son., *Cingi hormai, Roma, le dorate chiome*

Carlo Rabasco[10]
son., *L'Aria chiara si scuopre e si asserena*

Ottaviano Rabasco
son., *Rinova omai le prime glorie, o Roma*
son., *Mentre par che la terra e 'l ciel gareggi*[11]
canz., *Io vorrei dir, ma temo*[12]

Giovanni Battista Scotti[13]
son., *Giubila l'alma Roma, altiero il corno*
son., *La nobil pianta honor del Vaticano*

Milano. Con un sonetto pur del medesimo all'illustrissimo et reverendissimo signore il cardinale Odoardo Farnese, Pavia, Andrea Viano, 1593, a c. [A5*v*], sotto l'argomento «All'illustrissimo et reverendissimo signor il Cardinale Odoardo Farnese, già fatto nella promotione di quel prencipe al cardinalato».

[7] Il componimento compare nelle *Rime*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1620, a p. 53, corredato della rubrica «Nel Cardinalato dell'Illustrissimo Signor Odoardo Farnese».

[8] La canzone è compresa nelle *Rime*, Chieti, Isidoro Faci-Pasquale Gallo-Carlo Vullietto, 1596, cc. A1*r*-[A4*v*], con titolo *Il cappello del cardinale Odoardo Farnese*.

[9] Il componimento è stampato su un singolo foglio sciolto con intestazione *Sonetto sopra l'illustrissimo et reverendissimo signor Duarte Farnese*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

[10] Come il precedente, il testo compare nella stampa cerretana *Sonetto nella promotione del serenissimo don Duarte Farnese al cardinalato*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

[11] I due sonetti sono stampati insieme su un unico foglio, preceduti dall'intestazione *Nella promotione del serenissimo Duarte Farnese al cardinalato*, Roma, Paolo Diani, 1591.

[12] Pubblicata separatamente dai sonetti, la canzone è edita nella stampa cerretana *Canzone d'allegrezza all'illustrissimo et reverendissimo Duarte cardinal Farnese*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

[13] Pubblicati insieme in *Sonetti sopra l'illustrissimo et reverendissimo signor Duarte cardinal Farnese*, Roma, Giacomo Ruffinelli, 1591.

Muzio Sforza[14]
canz., *Di virtute ardente*
canz., *Con l'ali del pensiero*
canz., *Discendi homai dal Cielo*

La pubblicazione della maggior parte di questi testi avviene tramite *plaquette* e stampe cerretane, edite nell'immediato dell'occasione, con le sole eccezioni dei componimenti di Antonio Ongaro (12), di Muzio Pansa (13) e di Muzio Sforza (21-23), inclusi nei rispettivi canzonieri del 1620, 1596 e del 1594, testi che si prospettano, a differenza dei primi, quali celebrazioni *post eventum*. Anche il sonetto di Giovanni Battista Massarengo (11) rientra in questa tipologia, essendo inserito in una *plaquette* scritta per l'occasione di alcuni viaggi di Ranuccio Farnese, fratello maggiore di Odoardo, svolti a due anni di distanza dall'acquisto della porpora, manifestando dunque un intento encomiastico del poeta rivolto al duca, piuttosto che al neocreato cardinale[15]. Non è tuttavia possibile escludere a priori che i componimenti di Ongaro, Pansa e Sforza non siano circolati anche prima, a stretto giro dall'occasione, in forma manoscritta o in stampe cerretane non conservatesi. Non si registrano,

[14] Le tre canzoni sono comprese in *Rime […] parte seconda*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1594, cc. [6*v*-13*r*], ognuna preceduta da un lungo argomento, con esplicitazione dei modelli e delle immagini svolte. Nel primo argomento è offerta anche la presentazione della triade: «Queste tre Canzoni sorelle le compose il Poeta in tempo che l'Illustrissimo Sig. D. Odoardo Farnese fratello del Duca di Parma fu promosso al Cardinalato. Et le mandò dopo a lui dalla sua Terra. In questa prima per la maggior parte va toccando del legnaggio d'esso Cardinale, et massimamente della casa Farnese d'Austria, et di Portogallo; nascendo la sua madre Maria Principessa di Parma, da Odoardo fratello d'Emanuele Re di Portogallo, et d'Isabella, moglie di Carlo Quinto, et madre del Catolico Re Filippo» (c. [6*v*]). La seconda canzone è invece così presentata: «In questa seconda Canzone il Poeta racconta un Dialogo, o Ragionamento fatto in Cielo tra Donna Maria la Principessa di Parma, et Alessandro il Cardinal Farnese, per la promotione del S.D. Odoardo al Cappello, ove s'osserva il decoro dell'una, e dell'altra persona» ([c. 9*r*]). Conclude la terza, con il seguente argomento: «In questa Terza canzone richiama la Musa dal Cielo, ove pur dianzi havea inteso il suo ragionamento di quei duo gran personaggi, ad imitation d'Horatio ch'incomicia quella ode. Descende Coelo Calliope: etc. Et la invita a dire in quanti luochi s'havea fatto festa per quella promotione» ([c. 11*r*]). Per un approfondimento cfr. in questo volume il saggio di Federica Pich.

[15] Poi riassorbito nel canzoniere dello stesso autore, *Rime farnesiane*, Augusta, Giovanni Pretorio, 1598, p. 18.

invece, raccolte miscellanee create appositamente per l'evento. Dal punto di vista delle tipologie testuali unico risulta, allo stato attuale dell'indagine, il caso del *tetrasticon* latino di Antonio Luciani[16], mentre si evidenzia il prevalere del sonetto sulle canzoni (solo cinque) e l'assenza di altri metri (non si contano, ad esempio, madrigali).

Gli autori censiti sono per lo più minori: poeti come Giovan Battista Marino, Tommaso Stigliani, Bernardino Baldi o ancora Guidubaldo Benamati scrivono in lode del cardinale, ma non per l'occasione specifica della sua creazione. Sconosciute restano per ora le figure di Antonio Luciani; di Francesco Pinto, di cui è noto un solo sonetto; e Giovanni Battista Scotti (di Narni), autore di due sonetti in elenco. Dei due fratelli Rabasco sappiamo che arrivano a Roma al seguito dei Farnese partendo da Marta, comune sul lago di Bolsena, dove risultano inseriti nella corte farnesiana già dal 1580. Carlo fu anche preposto di Marta, Ottaviano invece è citato nelle fonti come medico ed ecclesiastico, oltre che probabile sodale dell'Accademia dei Gelati[17]. I due fratelli, dunque, piuttosto che letterati di professione, sono forse da considerare funzionari dell'*entourage* farnesiano che occasionalmente hanno nutrito velleità poetiche. Più definito è invece il profilo di Alessandro Guarnelli, già da tempo alla corte del cardinale Alessandro Farnese, di cui fu anche segretario: la *plaquette* di testi per la porpora di Odoardo è forse tra gli ultimi suoi lavori, considerato che muore proprio nel 1591[18]. Esterno alla corte che fu prima del Gran Cardinale e poi di Odoardo è invece Giovanni Battista Massarengo, poeta e compositore al seguito del fratello di Odoardo, Ranuccio Farnese, duca di Parma e Piacenza dal 1592[19]. Più noti agli studi letterari sono i nomi di Antonio Ongaro, Muzio Pansa e Muzio Sforza, anche solo per la più lunga lista di titoli di cui risultano autori[20]. Già da tempo interno

[16] Tra i componimenti in latino censiti sempre da Martina Dal Cengio e Rosario Lancellotti non sono presenti al momento testi dedicati alla creazione cardinalizia di Odoardo.

[17] Per alcune notizie su Ottaviano Rabasco cfr. P. Tosini, *Ottaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio, e la 'Pallade Ignuda' di Lavinia Fontana per Marco Sittico Altemps IV*, in *Caravaggio e i letterati*, a cura di S. Ebert-Schifferer e L. Teza, Todi 2020, pp. 125-40.

[18] Per la biografia del poeta cfr. E. Russo, *Guarnelli, Alessandro*, in DBI, 40, 2003.

[19] Alcune notizie sulla figura del poeta e compositore in M. Hradilová, *Giovanni Battista Massarengo and his Prague Library*, «La Bibliofilía», 120, 2018, pp. 201-8.

[20] Se si escludono Alessandro Guarnelli e Giovanni Battista Massarengo, l'unico poeta

alla corte farnesiana è Antonio Ongaro, anche lui insieme ad Alessandro Guarnelli nel seguito di Mario Farnese: i due poeti raggiungono insieme Valentano, comune del viterbese, dove Ongaro muore pochi anni dopo la creazione di Odoardo (1593). Il sonetto da lui dedicato all'occasione è noto dal canzoniere pubblicato postumo nel 1620[21]. Muzio Pansa tenta a più riprese di entrare in una corte nobiliare romana o direttamente in quella pontificia, dedicando le proprie opere a diversi esponenti delle famiglie più influenti del tempo; nonostante i suoi sforzi torna a risiedere stabilmente nel natio Abruzzo dal 1588 e l'anno successivo pubblica una *plaquette* individuale di otto sonetti in morte del Gran Cardinale (iniziativa speculare a quella di Alessandro Guarnelli, anche lui autore di otto sonetti per la morte del cardinale Alessandro)[22]. Nel 1596 il poeta dedica a Odoardo l'intero canzoniere, aperto da una lettera dell'autore al cardinale e dalla canzone *Il cappello del cardinale Odoardo Farnese*, scritta per celebrare la sua porpora[23]. Come Ongaro e Pansa, anche Muzio Sforza frequenta gli *entourage* mecenateschi di altre famiglie insigni del tempo: poeta di origini pugliesi ma dal vissuto veneziano, Sforza approda a Roma nel 1590 grazie ai cardinali Guglielmo Sirleto e Alessandro Sforza, che ne affermano la fama di letterato nell'Urbe e lo rendono ben accetto non solo presso la corte farnesiana, ma anche presso quella aldobrandina del papa Clemente VIII e dei suoi cardinali nipoti. Sforza apre la seconda parte del suo canzoniere, edita nel 1594, con una lettera di dedica dell'intero

di cui conosciamo altri titoli oltre quello qui citato per la creazione cardinalizia di Odoardo è Ottaviano Rabasco, autore anche di una *Canzone di buon successo nella Coronatione di Papa Clemente VIII* (Roma, Paolo Blando, 1592); de *Il convito, overo discorsi di quelle materie che al convito s'appartengono* (Firenze, Giovanni Donato e Bernardino Giunti, 1615), opera legata all'Accademia romana degli Incitati e quella bolognese dei Gelati, e della *Pallade ignuda* (Roma, Facciotti, 1605), oggetto dello studio qui citato in nota 16. Non si hanno invece notizie di pubblicazioni a nome degli altri minori, Antonio Luciani, Carlo Rabasco e Giovanni Battista Scotti.

[21] Per un profilo del poeta cfr. D. Manzoli, *Ongaro, Antonio*, in DBI, 79, 2013.

[22] Cfr. A. Guarnelli, *Sonetti in morte dell'illustrissimo et reverendissimo Cardinal Farnese del Cavalier Guarnello*, Roma, eredi di Antonio Blado, 1589; per i componimenti scritti in morte del cardinale Alessandro Farnese cfr. in questo volume il saggio di Paolina Catapano.

[23] Sul poeta cfr. F.F. Gallo, *Pansa, Muzio*, in DBI, 80, 2014.

volume al cardinale Odoardo, lettera che in qualche modo introduce le tre 'canzoni sorelle' scritte per la creazione a cardinale del giovane Farnese[24].

La raccolta di queste brevi notizie biografiche supporta una analisi ragionata del *corpus*, consentendo di comprendere meglio l'interazione tra iniziativa poetica del singolo autore e i suoi rapporti con il mecenate: è forse possibile osservare, infatti, che le *plaquette* occasionali diffondono i testi di scrittori appartenenti all'*entourage* che fu del Gran Cardinale e dei quali, salvo rari casi, non si conservano prove letterarie rivolte all'esterno dell'ambiente farnesiano[25]. Dall'altra parte, i componimenti scritti per l'occasione ma editi in canzonieri successivi all'evento appartengono a poeti legati sì ai Farnese, ma non in modo esclusivo rispetto alle altre realtà mecenatesche del tempo.

Altre riflessioni si possono invece condurre guardando ad alcuni aspetti materiali di queste stampe occasionali: per i tipi di Giacomo Ruffinelli, tipografo romano dall'identità ancora discussa[26], pubblicano i loro testi Pinto, Scotti e i fratelli Rabasco. I componimenti di Pinto e di Carlo Rabasco, unici e per di più brevi, trattandosi di due sonetti, consentono al tipografo di includere nello stesso specchio di stampa del testo anche

[24] Per notizie sull'autore cfr. I. Nuovo, *Muzio Sforza*, in *Puglia neo-latina: un itinerario del Rinascimento fra autori e testi*, a cura di F. Tateo, M. de Nichilo e P. Sisto, Bari 1994, pp. 311-31; e F. Tateo, *Petrarchismo spirituale. La poesia sacra di Muzio Sforza*, in *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Roma 2006, 2 voll., vol. I, pp. 547-57. Il poeta impiega il modello delle tre canzoni sorelle, a imitazione di *Rvf* 71-73, anche per celebrare a posteriori la creazione cardinalizia di Cinzio Passeri Aldobrandini, pubblicando le *Tre canzoni sorelle […]. Fatte in lode dell'illustrissimo et reverendissimo monsignor Cinthio Aldobrandino ampissimo cardinale di san Giorgio*, Roma, Guglielmo Faciotti, 1595.

[25] Con l'eccezione, sopra ricordata, di Ottaviano Rabasco (cfr. nota 19).

[26] Cfr. F. Pignatti, *Ruffinelli Venturino*, in DBI, 89, 2017: il nome di un Giacomo Ruffinelli risulta in una ventina di edizioni stampate a Roma tra il 1584 e il 1591, spesso associato ad altri stampatori e tipografi attivi nell'Urbe, come Francesco Zanetti, Vincenzo Accolti, Bartolomeo Bonfadini, Bartolomeo Grassi. Dubbia l'identificazione con il Giacomo Ruffinelli mantovano in disputa con gli Osanna (c'è solo un documento con una doppia sottoscrizione, Mantova e Roma, del 1575; cfr. D.E. Rhodes, *A Bibliography of Mantua: IV. Giacomo Ruffinelli, 1547-1589*, «La Bibliofilía», 59, 1957, pp. 23-34). L'identificazione invece è data come certa in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da M. Santoro, Pisa-Roma 2013, 3 voll., vol. III, pp. 879-80.

l'intestazione e lo stemma del cardinale Odoardo, elementi che invece sono assenti nella pubblicazione dei due sonetti di Scotti, corredata delle sole indicazioni tipografiche in calce ai testi. È probabile che la stampa di Scotti prevedesse un frontespizio autonomo rispetto al componimento, come quello che Ruffinelli realizza per la *Canzone d'allegrezza* scritta per l'occasione da Ottaviano Rabasco. Di questo si conservano anche due sonetti per il medesimo evento, editi questa volta da Paolo Diani, altro tipografo romano che probabilmente chiude la propria attività proprio nel 1591[27]. Anche qui lo spazio occupato dai due componimenti non consente di includerli in uno stesso specchio di stampa insieme allo stemma cardinalizio, diversamente da quanto accade in un'altra edizione Diani per l'occasione, la *plaquette* autoriale di Alessandro Guarnelli, dove il primo componimento è sormontato da intestazione e stemma. Entrambe le copie superstiti della stampa dei sonetti di Rabasco, una in Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma e l'altra in Biblioteca Apostolica Vaticana, risultano prive del frontespizio, forse perduto: la copia vaticana, tuttavia, consente di avanzare alcune ipotesi sulla pubblicazione di Antonio Luciani, unica cerretana tra quelle prese in esame di cui non si possiedono le informazioni editoriali. Nell'esemplare conservato in Vaticana, infatti, i due sonetti di Rabasco sono rilegati insieme ai componimenti di Antonio Luciani, che partecipa all'encomio sempre con due sonetti e il *tetrasticon* latino, tre testi pubblicati tutti insieme in un'unica facciata: l'accostamento della carta di Luciani con i sonetti di Rabasco consente di

[27] Romano di nascita, Paolo Diani (1584-1595) è tipografo attivo a Roma, dove lavora sia da solo, presso San Marcello, sia in società con il fratello Tito, in via dei Giubbonari, dal 1583 al 1591. Nell'Urbe Tito collabora inizialmente anche con Bartolomeo Bonfandini; separatisi, apre col fratello Paolo l'officina tipografica in via dei Giubbonari, attiva dal 1586 al 1590. Stampano circa una cinquantina di edizioni in cinque anni, collaborando spesso con altri (Bartolomeo Grassi, Angelo Ruffinelli, Bernardino Donangeli, Giovanni Martinelli, Girolamo Franzini). Nel 1589 Paolo, ancora in attività con il fratello, inizia a lavorare in proprio e nel 1590, quando chiude la sede di via Giubbonari, apre un'officina a San Marcello che resta attiva per un altro anno, fino al 1591. In tre anni di attività Paolo realizza circa venti edizioni, soprattutto avvisi, orazioni, e rime di autori del tempo, continuando la linea editoriale già condivisa col fratello, rivolta soprattutto a opere di interesse coevo e locale (cercando di far fronte alle spese e agli scarsi guadagni anche con la pubblicazione di opere minori); cfr. *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal e G. Zappella, Milano-Trieste 1997-2020, 2 voll., vol. I, 1997, pp. 377-8; C. Cassetti Brach, *Diani, Tito*, in DBI, 39, 1991.

notare l'identità tra le cornici che delimitano i bordi dei rispettivi specchi di stampa, aprendo all'ipotesi che Luciani abbia pubblicato con Diani la propria triade di testi celebrativi della porpora di Odoardo.

Stando ai materiali superstiti, dunque, l'encomio lirico del neocreato cardinale sembra concentrarsi nelle mani di due tipografi e di pochi autori, che si rivolgono al giovane Odoardo singolarmente, pur quando appartenenti a quell'*entourage* formatosi in origine intorno alla figura del cardinale Alessandro Farnese, ora ereditato dal pronipote. Questo transito da un mecenate all'altro, insieme al profilo ancora acerbo di Odoardo, ha forse determinato che le rime scritte per la porpora del giovane cardinale contribuiscano alla rappresentazione letteraria dei Farnese solo nel senso di una conferma del forte radicamento che la famiglia ha in Roma e nella Curia: non una rappresentazione del troppo giovane e poco 'caratterizzabile' Odoardo, dunque, ma un ricordo e un consolidamento dell'eredità lasciatagli dal prozio. Anche i principali temi e le immagini più ricorrenti del *corpus* sembrano suggerire questa lettura, dato che l'unico elemento effettivamente tagliato sul solo profilo di Odoardo è l'impiego del nome 'Duarte', forma che – almeno dall'analisi finora condotta – tende a scomparire negli anni successivi, quasi come se la variante iberica avesse ancora, a quell'altezza cronologica, il potere di identificare il giovane debuttante sulla scena ecclesiastica romana. La versione iberica del nome compare non solo nei frontespizi delle cerretane menzionate, ma anche nei testi: si rivolgono così al lodato Ottaviano Rabasco nel secondo sonetto (vv. 12-13: «Sicurissimo scudo a santa pace / fia DUARTE FARNESE») e nella *Canzone d'allegrezza* (v. 6: «Farnese magnanimo DUARTE»); e anche Scotti nel primo dei suoi sonetti (vv. 3-4: «[…] ch'il caro DUARTE / ha di purpureo velo il crine adorno»). Vero è che la forma italiana 'Odoardo' ben si presta alla scomposizione in due parti, 'odo' e 'ardo', e dunque al gioco onomastico che si trova impiegato nei versi in esame da Pinto (v. 9: «ODO il grato gioir, ARDO d'amore»), e più tardi, fuori dall'occasione della creazione a cardinale, anche da Giordano Gargani[28].

Dello spazio che la figura del giovane Odoardo cerca di guadagnarsi fuori dal cono d'ombra prodotto dalla fama ancora imperante del prozio danno

[28] Cfr. G. Gargani, *Partenia Musa […]. All'illustrissimo et reverendissimo signore, il cardinal Farnese* (Fermo, Eredi Sertogli de' Monti et Bonibelli, 1603), la canzone proemiale *Sul fin de' lunghi erro*, vv. 81-82 a c. [a3*v*]: «e l'unico Odoardo, di cui Febo / dir Odo et Ardo, e scriver ne gli allori».

prova gli appellativi con cui i poeti si rivolgono al neocreato cardinale, nuova eco del gran nome dei Farnese che da sempre risuona a Roma: domina di conseguenza il tema del rinnovo e della rinascita, in alcuni casi talmente pervasivo da impostare il tessuto lessicale del componimento, come accade nel sonetto di Pinto, tutto svolto su figure etimologiche e altre forme di ripetizione legate alla radice dell'aggettivo *nuovo* (v. 2 «novi Gigli»; v. 3 «ritorna il novo secol d'oro»; v. 6 «nova pianta»; v. 7 «a noi ritorna a rinovar il fiore»; v. 14 «fior novo»). A questo tema si lega un'altra immagine, ampiamente diffusa nei testi analizzati, del rifiorire della pianta dei gigli Farnese a Roma: partendo dal fiore presente nello stemma del casato, molti dei poeti sviluppano la metafora di una pianta recisa dalla morte di Alessandro cardinale e ora tornata a germogliare grazie alla creazione a cardinale di Odoardo. Oltre ai versi appena citati di Pinto, si possono ricordare quelli del primo sonetto di Luciani (vv. 5-7: «e le foglie immortal che Roma vide / cader estinte e liquefarsi in zelo, / or germogliar nel natural suo stelo»); o ancora del secondo sonetto di Scotti (vv. 1-5: «La nobil pianta honor del Vaticano / cui già morte crudel troncò lo stelo / [ ] hor ripreso vigor di mano in mano / produce fiori»). La metafora della pianta di gigli farnesiani che torna a rinvigorire in Roma consente giochi cromatici (incrociando i gigli dorati dello stemma con la porpora cardinalizia) e predispone il terreno figurativo per altre immagini ricorrenti, come il ritorno della primavera, anzi, di una eterna primavera (che in Pinto è anche una nuova età dell'oro), che coinvolge Roma e dintorni, l'Italia e tutto il globo. In alcuni componimenti questo tema consente l'impiego del topico avvio primaverile, declinato dunque a fini encomiastici, essendo la primavera dei Farnese quella che giunge ad allietare il mondo: così avviene nel secondo sonetto di Ottaviano Rabasco (vv. 1-2: «Mentre par che la terra e 'l ciel gareggi / per onorar la stagion gradita a Flora»); e in quello del fratello Carlo, il cui intero sonetto si gioca sulla sovrapposizione tra il ritorno della primavera e la creazione cardinalizia di Odoardo[29]; ma anche nel primo sonetto di Luciani (vv. 1-4: «L'aspre e fiere stagion ch'acerbe e infide / tenean oppressi in lor continuo

[29] «L'Aria chiara si scuopre e si asserena, il Cielo e chiaro e senza un'onda giace, / Larthe liquido Argento, et ecco a Pace / Pace risponde, e i venti Eolo affrena; / gioisce il Monte, il lido e questa Arena / di Marta, a cui del dì l'eterna face / più dell'usato splende; il Ciel si sface, / Zefiro spira e 'l bel tempo rimena. / Allo splendor del gran Farnese omai / fan festa i Colli e la Campagna s'orna / di Viole e di fior bianchi e vermigli. / In Vaticano i Porporati Gigli / risorgan, nati a gl'Ostri e Regni, e torna / Primavera, che fin non havrà mai».

gielo / coloriti i giacinti e i fior del cielo / tornan, sereno april, ch'all'aure arride»). La rappresentazione di una natura partecipe di questo lieto evento si arricchisce spesso della personificazione del Tevere (presente nella canzone di Ottaviano Rabasco, dove trova spazio anche una sua prosopopea; nel primo sonetto di Scotti; nel quarto di Guarnelli; nella canzone di Pansa; e nella terza delle canzoni sorelle di Sforza). Anche la figura di Roma torna spesso personificata e in funzione interlocutoria rispetto al poeta, assumendo diverse sfaccettature: tra le più diffuse si trova Roma coronata di gigli, come nel componimento di Pinto (vv. 1-2: «Cingi hormai Roma le dorate chiome / di novi gigli») e nel primo sonetto di Ottaviano Rabasco (vv. 1-4: «[…] o Roma, / giubila, accende i fochi, alterna i chori, / hor che 'l sommo pastor dei più bei fiori / nuova corona intesse a la tua chioma»), che ben si lega all'immagine pervasiva della primavera.

In alcuni casi, invece, Roma è madre o impersona un popolo, rimasto orfano alla morte del Gran Cardinale, che ora trova una nuova guida, un nuovo padre in Odoardo: è il caso del primo sonetto di Ottaviano Rabasco, che nella prima terzina introduce l'immagine del popolo romano che, nel sentire il nome Farnese tornare tra i porporati, si «rallegra e par che 'l suo sorgente Padre / rivedan cento figli afflitti e cento» (vv. 10-11); mentre nella conclusione del testo il poeta si rivolge nuovamente a Roma (interlocutrice già nei primi versi), «chiara Madre» onorata dal nuovo titolo di «sì gradito / figlio» (vv. 12-13). Spesso i testi propongono un Odoardo che interviene a sanare lo stato di instabilità in cui vessa l'Urbe: il neocreato cardinale è in questi casi difensore e portatore di pace («sicurissimo scudo a santa pace» nel secondo sonetto di Ottaviano Rabasco, v. 12), figura rassicurante per una nuova pace sperata da Roma, e insieme restauratore degli antichi fasti della città (come nel sonetto di Ongaro, 7-11: «[…] tuona per gioia e fuochi accende / Roma fra i sacri colli e le ruine; / Roma che nel tuo sangue ha sola speme / di soggiogar le genti a lei rubelle / e di saldar le piaghe ond'ella geme»). L'ultima declinazione dell'immagine di Roma è quella della città in festa, motivo che struttura la *Canzone d'allegrezza* di Ottaviano Rabasco, dove di stanza in stanza prendono voce le diverse personificazioni che partecipano ai festeggiamenti: alla prosopopea di Roma (stanza II), segue quella dell'Italia (stanza IV) e poi di Cibele (stanza V).

Altrettanto pervasivo è il tema della predestinazione di Odoardo alla porpora, declinato ora sulla linea temporale che dal passato porta al presente, per cui il giovane cardinale rinsalda l'eredità lasciata dal prozio; ora su quella che dal presente conduce al futuro, augurando al giovane cardi-

nale di giungere in età più matura al soglio pontificio. Il sonetto di celebrazione postuma di Massarengo, ad esempio, è tutto incentrato sull'auspicio per la futura elezione al papato, con un conclusivo richiamo anche agli apparati effimeri tradizionalmente allestiti in occasione della cerimonia del possesso[30]. Un interesse particolare, anche per la loro rarità, destano i pochi versi che alludono all'opposizione inizialmente avanzata alla creazione cardinalizia di Odoardo (come accade nei primi due versi del sonetto di Ongaro: «Vince il valor, vincono i merti al fine / cui l'invidia gli honori in van contende»; e, come si vedrà a breve, in quelli di Alessandro Guarnelli).

La giovane età del cardinale, con la conseguente assenza di meriti specifici, induce forse i poeti a ricorrere frequentemente all'argomento della predestinazione, legandola spesso al rinnovamento della gloria familiare di cui il neocreato cardinale deve farsi carico: torna dunque, a più riprese, il richiamo alla *genesis* (lode della stirpe) di Odoardo, in alcuni casi limitata alle sole figure del padre Alessandro (difensore della religione, virtuoso dell'arte militare, pio condottiero) e del prozio Alessandro (clemente, difensore degli umili e dei poveri, fermo esecutore della giustizia, sicurezza e gloria dell'Urbe), raramente ampliata a comprendere anche altri più antichi avi[31]. Esile in questi componimenti risulta la figura di Paolo III, citato solo poche volte (nella stanza IX della canzone di Ottaviano Rabasco; nella stanza III della canzone di Muzio Pansa; e nella stanza IV della seconda canzone di Muzio Sforza). Scarsi, ma interessanti per una riflessione sulle intenzioni encomiastiche degli autori, sono i casi in cui i

[30] Dopo una prima quartina che loda genericamente le virtù di Odoardo, il componimento sviluppa il solo tema della predestinazione: «Degno ben sei ne le più alte cime / seder di Pietro, ove ti destinaro / i Cieli, a cui nascesti e grato e caro, / se veri segni in te Natura imprime. / A i scettri, a le corone et a gli imperi / nato, ODOARDO, sei: colà t'aspetta / il GIGLIO d'oro e la Romana Chiesa; / intanto si preparano a l'impresa / colossi, archi, trofei, palme e cemieri, / perché trionfi tua virtute eletta» (vv. 5-14).

[31] Il confronto con il padre, in una accezione precettistica, trova uno sviluppo più ampio, strutturale e compatto nel *carme* che Antonio Querenghi scrisse, a mo' di *speculum principis*, nel 1586, anno del primo tentativo (fallito) di creare Odoardo cardinale, componimento riportato all'attenzione da Caterina Volpi anche per il ruolo che riveste nell'impostazione del ciclo di affreschi del Camerino e della Galleria Farnese; cfr. C. Volpi, *Odoardo al bivio: l'invenzione del Camerino Farnese tra encomio e filosofia*, «Bollettino d'arte», 105-106, 1998, pp. 87-95; Ead., *Odoardo e il Camerino Farnese. "Virtù" politica o "virtù privata"*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, Milano 2000, pp. 81-94.

componimenti menzionano Gregorio XIV, il papa che ha avuto il merito di far germogliare a Roma i gigli farnesiani creando Odoardo cardinale. Oltre alla serie di Guarnelli (discussa qui di seguito), e al secondo sonetto di Ottaviano Rabasco, il papa è nominato, anche se indirettamente, nel secondo sonetto di Luciani, componimento tutto giocato sui temi appena esposti: dopo aver ricordato in apertura la prematura età del «Giovinetto Odoardo», creato cardinale nel pieno della sua «prima stagione», quando ha appena «tre lustri», il poeta allude all'operato di Gregorio XIV nei vv. 5-7 («quando al fin piacque al gran pastor di Christo / di sublimarti a i più supremi e illustri / gradi»), per poi lodare gli avi di Odoardo (vv. 7-8: «[…] l'industri / gesti de' tuoi») e, specificamente, il padre Alessandro, che tra le «inimiche squadre» nelle Fiandre «novo Cesare appar, novo Alessandro» (vv. 13-14). Lo spazio che gli altri esponenti della famiglia Farnese e le loro imprese occupano nei testi potrebbe essere spia di una volontà del poeta di dare maggiore spessore all'operazione encomiastica veicolata dal testo, che in questo modo viene in parte svincolato dalla celebrazione esclusiva e unidirezionale di Odoardo e della sua porpora: sembra questo il respiro, ad esempio, anche della canzone di Muzio Pansa, che affida già alla canonica e incipitaria invocazione alla Musa il compito di richiamare dalle ombre dell'Averno non solo i più illustri esponenti della stirpe Farnese, ma anche gli antichi imperatori romani, affinché prendano parte ai festeggiamenti per Odoardo, immergendo fin dall'inizio la lode del neocreato cardinale nel solco delle glorie familiari. Le stanze II e III sono dedicate alla *genesis*, cui segue l'elenco di una serie di eventi soprannaturali che si sarebbero verificati il giorno della creazione cardinalizia, prova della predestinazione di Odoardo, presidio di Roma contro le figure negative di Odio, Ira, Sospetto e simili. Il poeta, tuttavia, si rivolge al nuovo cardinale solo nella conclusione, in una *captatio benevolentiae* con cui invita Odoardo a far giungere la sua clemenza fin in Abruzzo, dove Pansa risiede.

Un'intenzione analoga sembra animare anche la serie di sonetti di Alessandro Guarnelli che, nonostante la dichiarazione del frontespizio, popola i suoi versi delle lodi di altri Farnese e altre figure, lasciando ben poco spazio al giovane e neocreato cardinale. Con il primo componimento il poeta si rivolge a Gregorio XIV, il vero destinatario dell'encomio, relegando nella prima terzina la notizia della creazione di Odoardo, uno tra i molti meriti da riconoscere al papa (vv. 9-12: «Fra l'altre tue leggiadre altere imprese / come pia, come degna et chiara splende / la porpora onde ornasti il mio FARNESE»). Il secondo sonetto si apre con un discorso diretto, una sorta di trasposizione in versi delle parole con cui Gregorio XIV conferisce a Odoardo, «pargoletto heroe», la porpora (v. 10), e si

conclude con la lode della casata (v. 14: «cantar de' gran FARNESI i grandi honori»). La figura di Odoardo, fin qui marginale, guadagna maggior rilievo nel terzo componimento, dove tornano temi topici, già visti in precedenza, come Roma che spera nel ritorno delle «latine / glorie» (vv. 7-8); mentre l'ultima quartina pone l'accento sulla giovinezza del nuovo cardinale, di cui ci si domanda «quai fian d'anni maturo i pregi» (v. 12), dato che già è insignito della porpora «in sì tenera età» (v. 14). Nel quarto sonetto il dialogo è tra il poeta e Roma che torna a gioire dopo la morte del Gran Cardinale Alessandro, vero destinatario della lode del testo insieme a Gregorio XIV, celebrato nell'ultima terzina (vv. 12-14: «Suonino i colli e 'l Tebro hor lieti accenti, / e 'l Gran PASTOR, ch'a tanto ben ne scorge, / chiamiamo e santo, e giusto, e grato e pio»). Ancora a Odoardo si rivolge il poeta nel quinto sonetto, ma anche qui i veri protagonisti della lode sono gli altri esponenti della famiglia Farnese, dagli avi defunti che tornano dai campi Elisi «per coronar la giovinetta chioma» (v. 10), al padre Alessandro, «fulgor di CHRISTO» (v. 14). Il sesto sonetto si apre con una similitudine naturale che ricorda l'opposizione inizialmente fatta alla creazione cardinalizia di Odoardo (vv. 7-8: «atro nembo d'humor maligno algente / s'oppose indarno et breve fu l'offesa»), per poi concludersi con la lode di Odoardo e la gioia di Roma per l'evento. L'ultimo sonetto, poco originale in temi e immagini, si caratterizza per l'artificio retorico che gli dà forma: leggendo in acrostico le lettere iniziali di ogni verso e di ogni emistichio (opportunamente separato anche graficamente con uno spazio bianco e l'uso della maiuscola) compare la dicitura «ODOARDO FARNESE SPLENDOR DI ROMA».

Diversamente da Guarnelli, Muzio Sforza sceglie come primo interlocutore del suo encomio lirico Odoardo, che nel 1594, al momento della pubblicazione del canzoniere con le tre canzoni sorelle scritte per l'occasione della creazione cardinalizia, è insignito del titolo ormai da tre anni e, per quanto ancora giovane, sempre più determinato a imporre la propria figura sulla scena politica del tempo. Le tre canzoni presentano un'argomentazione unica e continua: la prima è dedicata alla lode delle glorie familiari, che legittimano anche la creazione del giovane cardinale; la seconda inscena un dialogo ultraterreno tra il prozio cardinale Alessandro e la madre di Odoardo, Maria di Portogallo, entrambi desiderosi di vedere Odoardo con la tiara papale, ruolo in cui potrebbe affiancare il padre e condottiero Alessandro nella difesa della Chiesa e della fede; la terza, che ha come modello dichiarato nell'argomento stesso l'ode *Descende caelo et dic age tibia* di Orazio (3, 4), la Musa attraversa tutti i luoghi del mondo in cui si festeggia la creazione di Odoardo e poi si ferma a Roma, lì dove il

papa «il buon garzon FARNESE / de l'ostro, che da tanti in van si brama, / velato havea, per far chiaro e palese / al mondo lui, già nato ad alte imprese» (vv. 10-15). Il poeta ricorda così il merito del defunto papa Gregorio XIV, inserendo il tema della predestinazione e ponendo l'attenzione sulla giovinezza del neocreato cardinale. Si sviluppa poi un lungo discorso del Tevere in festa, che ricorda la morte del suo «magno ALESSANDRO» (v. 55), ora risorto con il nome di Odoardo. Temi e motivi, dunque, non sono diversi da quelli incontrati negli altri testi, ma è forse possibile ravvisare un diverso obiettivo con cui vengono intessuti nell'encomio: nei componimenti editi nell'immediato, tali temi e motivi danno corpo all'esaltazione dell'evento e soprattutto alla figura ancora gracile, dal punto di vista letterario e mecenatesco, del nuovo cardinale; nei testi pubblicati a distanza di tempo, invece, quando l'occasione dichiarata nelle rubriche è evidentemente solo di pretesto (essendo ormai conclusa la celebrazione pubblica), l'uso degli stessi temi e motivi mira alla costruzione di un encomio più strutturato, capace di esaltare le doti poetiche dell'autore che così si promuove e presenta al nuovo mecenate. I poeti che si prestano a celebrare nell'immediato l'evento sembrano onorare il rapporto mecenatesco con il defunto prozio Alessandro, piuttosto che cercare da subito la protezione del nuovo cardinale, giunto prematuramente a ricoprire un ruolo per cui non è ancora in grado di distinguersi dai predecessori. Questi primi rilievi potrebbero essere posti a confronto con la lirica in encomio del maturo Odoardo, ossia del mecenate più affermato, attento a consolidare il proprio potere nell'Urbe sia sul piano politico che culturale. L'utilizzo di miti, *topoi* e formule encomiastiche, infatti, risulta spesso condiviso anche tra testi indirizzati a esponenti di famiglie diverse, rendendo difficile valutare fin dove un encomio lirico si costruisca rispondendo a delle indicazioni comuni all'*entourage* letterario di un singolo mecenate: nel caso di Odoardo, tuttavia, un'analisi sistematica del loro impiego nella lode potrebbe supportare nello studio dell'evoluzione della lode stessa, del suo caratterizzarsi nel corso del tempo anche sulla base della progressiva definizione della figura pubblica del cardinale, aprendo alla possibilità di valutare se e quanto l'encomio letterario contribuisca alla sua promozione.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 95-123

Versi latini e volgari in morte di Orazio Farnese (1553)

Rosario Lancellotti

Abstract In July 1553, Orazio Farnese, the younger brother of Alessandro and Ottavio, died fighting alongside the French army against the Imperial troops of Charles V. In both Italy and France, the tragic event inspired occasional verses aimed at celebrating the duke's untimely death. This essay surveys and analyzes this dense and partly submerged production, reconstructing the spread of the verses in the weeks following Orazio's death on the basis of some previously unpublished texts. In some cases, Italian and Latin texts developed related themes and influenced each other. In France, the production was centered in Avignon, but also involved the renowned poets Joachim du Bellay, Michel de L'Hôspital, and Denis Lambin. In Italy, writers connected with the Farnese family, such as Giovanni Della Casa and Annibal Caro, composed verses for the occasion. Its echo even reached a minor centre such as Siena, as evidenced by a Sienese manuscript containing verses written by Bernardo Tasso for the duke. Two writings are of particular interest: an unpublished sonnet attributable to him and one that may refer to the tomb of Orazio Farnese in the French town of Abbeville.

Keywords Funeral Poetry; Renaissance Lyric; Orazio Farnese; Bernardo Tasso; Giovanni Della Casa

Rosario Lancellotti is a PhD candidate in Italian Studies and Modern Philology at the Scuola Normale Superiore di Pisa. From 2016 to 2021, he completed his BA and MA at both the Scuola Normale and the University of Pisa, with a thesis on the *Gerusalemme liberata* (*Tasso e gli antichi. Ricerche sulla* Gerusalemme liberata, Milano, BITeS 2024). His interests include the reception of the classics, writers' libraries, and the tradition of the epic genre in the Italian Renaissance. He is currently focusing on the work of Torquato Tasso and collaborating on the planned editions of his *postillati* and letters.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 26.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

rosario.lancellotti@sns.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_05

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 95-123

Versi latini e volgari in morte di Orazio Farnese (1553)

Rosario Lancellotti

Abstract Nel luglio 1553 Orazio Farnese, fratello minore di Alessandro e Ottavio, muore combattendo al fianco dell'esercito francese contro le truppe imperiali di Carlo V. Il tragico evento stimola, tra Italia e Francia, la stesura di numerosi testi d'occasione volti a celebrare il duca prematuramente scomparso. Il saggio censisce e prende in esame questa folta produzione, in parte sommersa, pubblicando alcune testimonianze finora sconosciute allo scopo di ricostruire i canali di trasmissione e diffusione dei versi nelle settimane successive alla morte di Orazio. A emergere, in vari casi, è la tendenza degli scrittori a influenzarsi tra loro e a sviluppare temi affini, con una piena sinergia tra il fronte latino e quello volgare. In Francia la produzione si concentra ad Avignone ma coinvolge anche poeti dal calibro di Joachim du Bellay, Michel de L'Hôspital e Denis Lambin. In Italia figure legate da una lunga fedeltà ai Farnese come Giovanni Della Casa e Annibal Caro compongono versi per l'occasione e l'eco sollevata dall'evento giunge anche in un centro più marginale come Siena, che serba tra gli altri documenti un codice latore dei versi scritti da Bernardo Tasso in questa circostanza: di particolare interesse è un sonetto inedito a lui riconducibile e un altro testo che potrebbe rimandare al monumento funebre di Orazio eretto nella cittadina francese di Abbeville.

Parole chiave Poesia funebre; Lirica rinascimentale; Orazio Farnese; Bernardo Tasso; Giovanni Della Casa

Rosario Lancellotti è dottorando in Italianistica e Filologia moderna presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove è stato allievo ordinario dal 2016 al 2021. Si è laureato in Italianistica presso l'Università di Pisa con una tesi sulla *Gerusalemme liberata* (*Tasso e gli antichi. Ricerche sulla* Gerusalemme liberata, Milano, BITeS 2024). Si occupa di letteratura del Rinascimento italiano, con particolare attenzione per la fortuna dei classici, le biblioteche d'autore e la tradizione del genere epico. Al momento lavora su Torquato Tasso e collabora alle edizioni in cantiere dei suoi postillati e dell'epistolario.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 26.02.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

rosario.lancellotti@sns.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_05

Versi latini e volgari in morte di Orazio Farnese (1553)*

Rosario Lancellotti

Il 19 luglio del 1553 il duca di Castro Orazio Farnese, ultimogenito di Pier Luigi, moriva a soli ventun anni in seguito alle ferite da archibugio riportate durante la difesa di Hesdin, piccola roccaforte nella regione francese dell'Artois assediata dall'esercito di Emanuele Filiberto di Savoia per conto di Carlo V. La notizia della morte di Orazio suscitò un'enorme ondata di sconcerto tra Italia e Francia: il duca lasciava prematuramente e senza eredi la giovanissima Diana di Valois, figlia del re di Francia Enrico II, con cui era convolato a nozze appena cinque mesi prima[1]. Il triste evento d'altronde si collocava in una congiuntura politica piuttosto delicata per il neonato ducato farnesiano, che aveva promosso l'unione tra Orazio e Diana per consolidare l'alleanza con i Valois e che qualche anno dopo, con un progressivo cambio di rotta, si sarebbe invece avvicinato agli Asburgo. La morte di Orazio fu un fatto scottante dalla portata internazionale, perché dietro le manifestazioni di cordoglio c'erano in gioco interessi politici ben precisi: piangere il duca era anche un modo per dichiarare la propria fedeltà, in quel difficile frangente, ai Farnese e indirettamente alla corona di Francia.

Questo vale senza dubbio per le numerose lettere di cordoglio indirizzate ai membri della casata, nelle quali sono dispiegati tutti i *tòpoi* della retorica consolatoria: solo l'Archivio di Stato di Parma (ASPr) ne conserva

* Desiderio ringraziare i partecipanti al convegno per le varie sollecitazioni ricevute durante la discussione. Ringrazio inoltre, per l'attenta lettura e i preziosi consigli, Lucrezia Arianna, Francesco Caglioti, Martina Dal Cengio e i revisori anonimi della rivista. Nella trascrizione di testi antichi, manoscritti e a stampa, ho adottato un criterio moderatamente conservativo, distinguendo *u* e *v*, sciogliendo tacitamente le abbreviazioni, adeguando agli usi moderni apostrofi e maiuscole ed eseguendo lievi aggiustamenti nell'interpunzione. Miei i corsivi nelle citazioni, quando non altrimenti segnalato.

[1] Per un profilo del duca cfr. D. Rosselli, *Farnese, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, Roma 1995, pp. 132-138.

quasi un centinaio, inviate tra la fine di luglio e la metà di settembre dai personaggi e dai territori più disparati[2]. Ma l'episodio esercitò un notevole impatto anche sul versante più strettamente letterario, innescando una vera e propria gara tra i poeti della cerchia farnesiana e non solo, desiderosi di omaggiare l'illustre defunto e consapevoli delle ricadute politiche che la scrittura di versi avrebbe comportato. Lo mostra bene una lettera di Pietro Aretino, accusato a Venezia, per via di un sonetto steso per l'occasione, di essere «Francese» e di aver «essaltato il defunto […] in dispregio de lo Imperadore»[3]. Non è da escludere che preoccupazioni simili agirono da deterrente per l'allestimento di una silloge di versi in morte: specialmente a Venezia un'operazione editoriale di questo tipo non sarebbe stata esente da implicazioni spinose sul piano diplomatico. Fatto sta che nel Cinquecento, anche quando non sia concepita per approdare a stampa in raccolte collettanee, la poesia in morte spesso si configura come una pratica corale, «un'occasione per associare *pubblicamente* il proprio nome a quello del compianto e manifestare la propria adesione al *milieu* promotore del raccoglimento funebre»[4], tanto più quando il compianto è un personaggio politico di alto rango.

[2] Spesso la strategia consolatoria è quella della *recusatio*: «havrei più tosto bisogno d'esser consolato che io sia buono a consolar»; «io non cercherò consolar Vostra Signora Illustrissima della morte immatura se ben gloriosissima del signor duca Horatio, per che sentend'io tanto dolore, conosco che egli è impossibile che Vostra Signoria Illustrissima [...] possa per cose spetialmente scrittegli da me contenersi dal crucciarsi»; «io non starò a far lungo pianto con Vostra Signoria Illustrissima della morte acerba del duca Horatio, *perché il sempre sospirar nulla rileva*» (*Rvf* 105, 4); ma cfr. anche, all'opposto, dichiarazioni del tipo «vorrei che queste mie parole havessino virtù et forza di liberarnela [l'afflictione] in tutto, et con questo si verrebbe anchora alleggerire la mia» (la mittente è Margherita d'Austria). Ho limitato le ricerche al solo archivio parmense, ma è probabile che dallo spoglio di altre istituzioni emergano ulteriori testimonianze (ricordo ad esempio una lettera di cordoglio di Girolamo Maccabei vescovo di Castro a Ottavio Farnese conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, Archivio farnesiano, fs. 260, 1, cc. 59*r*-60*v*).

[3] Cito da P. Marini, *Giogo e cappello. Per una storia dei rapporti tra Aretino e i Farnese*, in *Per un epistolario farnesiano.* Atti della giornata di studi (Viterbo, 28 gennaio 2021), a cura di P. Marini, E. Parlato, P. Procaccioli, Manziana 2022, pp. 147-183: 180.

[4] M. Dal Cengio, *Il genere epicedico come affermazione di una* sodalitas. *Il contesto veneziano*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e* sodalitas *amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca 2019, pp. 169-203: 171.

D’altra parte, in prospettiva farnesiana, il caso di Orazio consente di fotografare un quadro dinamico, in divenire, al di qua del progressivo assestamento di equilibri che caratterizza la parabola della dinastia nella seconda metà del secolo e che ha effetti evidenti in ambito letterario: le occasioni funebri farnesiane intorno a cui si addenseranno qualche decennio dopo miriadi di versi – la morte del cardinale Alessandro nel 1589 o del duca Alessandro nel 1592, per citare le più note – si sviluppano perlopiù entro coordinate geografiche precise, tra i centri nevralgici di Roma e Parma, e sono spesso promosse, quasi regolate, da iniziative editoriali che rispondono a usi ormai consolidati. Il caso di Orazio, a fronte di una mole di versi quantitativamente molto più modesta, restituisce un panorama in parte differente, dove i luoghi in cui i testi si producono, circolano o vengono recapitati sono molteplici e meno gerarchizzati: specchio di una realtà politica ancora poco definita, con sistemi di alleanze in mutamento. Sul piano editoriale, l’assenza di progetti di pubblicazione fa sì che la maggior parte dei versi composti per l’occasione approdi a stampa in un momento successivo, tra la seconda metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, in sedi più neutre e decentrate – entro raccolte autoriali o tra rime di diversi – che ne disinnescano sensibilmente la portata politica.

Date l’estensione geografica coperta da questa produzione e la forbice temporale che spesso separa stesura e pubblicazione, queste pagine intendono soffermarsi sulla primissima circolazione dei versi in morte di Orazio. La sensazione, nel complesso, è quella di un vivace dialogo sotterraneo e a distanza tra poeti che scrivono per la stessa occasione, non di rado influenzandosi tra loro e con una significativa sinergia tra il fronte latino e quello volgare. Tramite l’esame di alcuni episodi di particolare rilievo, si indagheranno le modalità con cui i testi si sono diffusi e i canali lungo i quali sono transitati nelle settimane immediatamente successive alla morte del duca.

Purtroppo non è infrequente che, viaggiando su supporti deperibili, essi siano andati dispersi; ma di questi materiali, non altrimenti noti, è possibile ricavare notizia indiretta grazie ai biglietti di cordoglio a cui erano allegati. È il caso dell’attività dell’umanista Matteo Devarìs, che da Avignone invia un manipolo di lettere e versi al cardinale Alessandro, trasferitosi alla fine del 1552 alla corte di Enrico II. Prima gli spedisce un distico greco, non pervenutoci (ASPr, Carteggio farnesiano e borbonico estero, 13 [Francia, 1552-53]):

Matteo Devarìs al cardinale Farnese, da Avignone, 25 agosto
Sopra di che essendo io entrato in fantasia di dirne qualche cosa, et havendo

considerato che delli fatti grandi con gran difficultà se ne può dir cosa che se accosti alla grandezza loro, per tanto io per non durar, come si dice, fattica per impoverire, mi sono contentato metter in dui versi un mio piccolo concetto, li quali mando a Vostra Signoria Illustrissima (c. 26*r*)[5].

Poi, a distanza di qualche settimana, un epigramma conservato nel codice Vat. gr. 1414 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a c. 127*v*, di cui Devarìs dà notizia scrivendo sia al cardinale che al suo segretario, e in più chiarendo nella prima missiva le ragioni che lo hanno spinto a comporre i versi (ASPr, Epistolario scelto, 8):

Matteo Devarìs al cardinale Farnese, da Avignone, 6 ottobre
Li sonetti che a questi dì si sono visti qui sopra la morte del signor duca Horatio mi hanno excitato a far questi versi greci sopra la medesima materia, oltra il disticho ch'io feci in quel principio del caso. Li quali mei versi mando a Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima pigliando questa occasione, poi che non ho altra, di farle riverenza, per non le uscire di memoria (1*r*).

Matteo Devarìs a Francesco Gherardino, da Avignone, 6 ottobre
Mando all'Illustrissimo Patrone certi versi greci fatti sopra la morte del signor duca Horatio, reccordando a Sua Signoria le piaccia, inanzi che si parta di costì, impetrar da la Maestà del Re la gratia de la mia naturalità (2*r*)[6].

Stando alle parole di Devarìs, mosso nella stesura dell'epigramma quasi dalla voglia di misurarsi e rivaleggiare con la più comune produzione in volgare, la circolazione di sonetti in morte del duca in territorio avignonese doveva essere piuttosto nutrita. Difatti la città di Avignone, di cui il cardinale Alessandro era vicelegato, costituiva uno dei centri culturali più propulsivi a cavallo tra Francia e Italia. Proprio lì si erano tenute, il

[5] Sull'*a tergo* della lettera compare l'indicazione «con un distico greco».

[6] Le due lettere al cardinale sono edite in F. Benoit, *La bibliothèque grecque du cardinal Farnèse (Farnesiana I)*, «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome» 40, 1923, pp. 165-206: 186, 188. Dello stesso Devarìs si leggono inoltre altre due lettere, la prima di condoglianze inviata al cardinale il 2 agosto (Carteggio farnesiano e borbonico interno, 21), la seconda, del 4 settembre, a Gherardino, per premurarsi che le missive precedenti siano state recapitate correttamente («Io ho scritto già due volte al'Illustrissimo Signor nostro patrone doppo la morte del signor duca Horatio né so se le ditte mie lettere sieno pervenute in man di Sua Signoria Illustrissima», ivi, c. 7*r*).

23 agosto, le solenni esequie del duca: un fatto pressoché sconosciuto agli studi, così come è trascurata la notizia che l'orazione funebre per l'occasione fu composta e recitata da Giovanni Andrea dell'Anguillara («il Sutri»)[7]. Lo si ricava da alcuni stralci di lettere inviate in quei giorni al cardinale, vivaci commenti in presa diretta in cui si riflette a caldo sulle qualità dell'orazione («se non faconda, almeno honesta et ampla») che fu «subito abbrusciata» e di cui si perse quindi ogni traccia (ASPr, Carteggio farnesiano e borbonico estero, 13, Francia, 1552-53):

Giovan Francesco Leone al cardinale Farnese, da Avignone, 25 agosto
Avanthieri si fecero l'essequie a Nostra Dama per il duca, alle quali furono tutti i magistrati et molte dame delle principali. Il Sutri fece l'oratione, se non faconda, almeno honesta et ampla in honor della persona et di tutta la casa; basta che passò per buona, perché prima gli havevano dato buon nome per la villa. Al Sala è parso che la facci persona di casa (c. 22*v*).

Giacomo Maria Sala al cardinale Farnese, da Avignone, 25 agosto
La vigilia di San Bartolomeo furno fatte l'esequie del sfortunato duca, con quel maggior honor che mi pareva meritare Sua Eccellentia et convenirsi a Vostra Signoria Reverendissima. La spesa è stato poca, et l'ha pagata un priggione per l'armi. Il Sutri fecce una orationcella molto accomodata ch'io non ho trovato altri né in casa né fuori che l'habbia voluto o saputo fare. Ho detto ne mandi una copia a Vostra Signoria Reverendissima; m'ha detto haverla subito abbrusciata per esser troppo importunato dalle genti che gli la dimandavano, non so che si farrà (c. 23*r*).

Marco Tullio Garganello al cardinale Farnese, da Avignone, 25 agosto
Noi habbiamo fatto l'exequie. Monsignor Sala diede la carica a messer Ramondo et io per agiunto, e le cose sono andate honorevole come si conviene alla grandezza di casa Farnese che Dio ci delibera da simil grandezze. Tutto il popolo vi è stato,

[7] Il dato non figura nell'aggiornata biografia di G. Bucchi, *Giovanni Andrea dell'Anguillara: profilo biografico*, in Id., *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Quaderni della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa 2011, pp. 321-34. Significativamente, Anguillara tributa un omaggio al duca nel volgarizzamento *De le Metamorfosi di Ovidio libri III* (Parigi, Andrea Wechelo, 1554, c. 17*v*, II, 66-71), dove compare anche un riferimento ai versi per Orazio composti da «Bernardo Cappello e Annibal Caro» che «canta*rono* quel ch'hor vive in cielo | e teco sposo tuo già visse in terra» II, 65, 8 e 66, 1-2). Tutto il passo sarà soppresso per ragioni di convenienza politica nell'edizione del 1561.

sì gli huomini come le donne. Il nostro Sutrio ha fatto l'orazione et si è diportato divinamente, e non solo da questi litterati è stata tenuta bella e dotta, ma da tutti che l'hanno audita, e l'ha recitata da ver Cicerone (c. 27*r*)[8].

Cesare Marro a Francesco Gherardino, da Avignone, 25 agosto
L'essequie del duca Orazio sonno state fatte in Nostra Dama, le quali sonno state bellissime, dove sonno intervenuti tutti li gentilhuomini et gentildonne di questa città, accompagnate con una bella orazione funebre fatta et recitata da messer Giovan Andrea Sutri, che è stata trovata molto bella (c. 29*r*).

Anche sul piano poetico i contatti tra Italia e Francia per l'occasione furono particolarmente fitti, dato lo stretto legame di Orazio con la corona francese. Andrà anzitutto segnalato un gruppetto di versi di Michel de L'Hôspital di cui si può seguire passo passo la gestazione sul ms. autografo dei *Carmina* (Bibliothèque nationale de France, Dupuy 809)[9]. Del primo componimento («De duobus Horatiis Romanis, Coclite et Farnesio»), giocato sul parallelismo tra il duca di Castro e l'omonimo eroe dell'antica Roma, figurano a c. 38*r* un primo abbozzo (**a**) e, di seguito, una seconda redazione (**b**), delle cui varianti sostanziali rispetto al testo edito nel 1732 do conto nell'apparato:

Felix ille prior natus, qui pubere Roma
    invenit rebus carmina digna suis.
Hunc virtute parem, laudum praecone minorem,
    Roma bonis hodie vatibus orba tulit.
Virtutis gessisse piis memoranda poetis,

[8] I due stralci dalle lettere di Garganello e Sala sono editi in F. Benoit, *La societé avignonaise au XVIe siècle. Correspondence de Garganello*, «Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin», 11, 1925, pp. 19-134: 31. Segnalo inoltre che Giulio Negri, nell'*Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara 1722, p. 297, menziona un'orazione funebre per il duca Orazio del fiorentino Girolamo Anselmi, mentre L.A. Colliard, *Un grave lutto per i Valois: l'epica morte a Hesdin di Orazio Farnese, duca di Castro, novello sposo di Diana di Francia*, in *Saggi e testimonianze in onore di Francesco Borri*, a cura di A. Ciavarella, Parma 1982, pp. 100-29: 119 ricorda «l'inedita orazione latina di Mario Nizzoli, professore all'Università di Parma, pronunciata durante le esequie solenni alla Corte farnesiana»; entrambi i testi non mi risultano altrimenti noti.

[9] Per un inquadramento generale sulla sua produzione poetica cfr. *Michel de L'Hospital chancelier-poète*, sous la direction de Perrine Galand-Willemen et Loris Petris, Genève 2020.

Fortunae est vatum principis ore cani.
Concedent artes alio, sed gloria belli
Romanae sobolis propria semper erit.

3] Hunc effoeta senexque parem virtutibus illi **a**, **b** *sed* hunc virtute … minorem *add. interl.* **b** 4] Roma tulit **a** 5-6] *vacant* **a** 5 Virtutis] Virtus est **b** piis] bonis **b** 8 Romanae sobolis] Romanis ducibus **a**

Segue, sulla stessa pagina, un distico non confluito a stampa («Hunc [lezione illeggibile] genuit non illo Roma minorem: | scriptores habeant tempora nostra pares»), costruito ancora sulla contrapposizione tra l'antichità e un presente non meno eroico, ma privo di validi poeti in grado di eternarne le gesta; quindi una redazione del secondo testo (**a**) prossima a quella a stampa:

Ut longo requievit ager qui tempore, multa
fruge moras dominis et pristina damna rependit,
sic quae lassa diu produxerat inclyta nullos
Roma duces, tandem pro multis extulit unum
consiliis clarum, belli pacisque potentem,
qui priscos aequasset avos veteremque senatum
ni puero dirae praecidant fila sorores,
ac Deus omnipotens, veteris non immemor irae,
ulcisci Martis properet Venerisque nepotem.

1 requievit] regeritur **a** 2 dominis] dominisque, -que *cass.* **a** et pristina] *add. interl. supra* prioraque **a** 4 tandem pro] tandem hunc pro **a** 8 ac] ni *add. mg. sx.* **a** omnipotens] ignipotens **a** veteris non immemor irae] veteras exercitus iras *add. interl.* **a**

Riconducendo la morte di Orazio allo spirito vendicativo di Vulcano, tradito da Venere, l'immagine finale apre all'ultimo testo della serie, di cui si legge una prima versione a c. 39*v* (**a**):

Et Venus et Mavors, Romani scilicet ambo
auctores generis, divisam tempore longo
Hectoris Aeneaeque domum coniungere rursus
aggressi, possent decori si reddere primo
urbis reliquias, antiquae rudera Romae,
haec non invita Iunone in foedera iurant:

ut Francis Itali permisti sanguine, eosdem
perpetuo reges habeant, eadem arma sequantur.
Nubit formoso Veneris Diana nepoti,
non dea venatrix, at magni filia Regis
Errici. Sed non ea gaudia longa fuere.
Mulciber invidit, puerumque ut caede recenti
gaudentem pulsoque superbum viderat hoste,
mortali deus ipse pedem conferre nec ausus,
fulmineam caecae tectus caligine nubis
torquet agens pariter cum nitro et sulphure glandem,
qua puer et miserae cecidit spes maxima Romae.

1 scilicet] *add. interl. supra* sanguinis **a** ambo] *add. inter scrib. ex* auth, *cass.* **a** 2 auctores generis] *add. interl. supra* stirpis et authores **a** 16] *litterae legi non possunt* **a** 17 qua] quo **a** miserae] *add. interl. supra* magnae **a** maxima] ultima, *sed* magna *add. interl.* **a**

Con le agognate nozze di Orazio e Diana si riuniscono finalmente dopo secoli le due illustri casate discese dagli antichi Troiani: quella romana, originatasi dal ceppo di Enea, e quella francese, dal mitico Francion, figlio di Ettore, secondo una tradizione particolarmente viva in quegli anni. Ma all'atmosfera di gioia segue, con fulmineo cambio di rotta (v. 11), la tragedia. La morte di Orazio è imputata all'intervento dell'invidioso Vulcano (con ripresa da un luogo dei *Punica* di Silio Italico «tumulo spectabat ab alto | *Mulciber* obscurae *tectus caligine nubis*» 4, 667-68) in modo da rappresentare efficacemente, tramite il filtro del mito, le novità introdotte in ambito militare, ossia l'impiego delle armi da fuoco[10]. È dunque riattualizzata in chiave moderna la topica contrapposizione tra la *virtus* bellica di cui si dà prova nel combattimento corpo a corpo e l'indole meschina di chi uccide colpendo da lontano, potendo ora contare sulla polvere da sparo.

Un motivo che ritorna nel primo degli epigrammi composti da Francesco Franchini per l'occasione e in alcuni settenari del *Complainte* di Joachim du Bellay, scrittori attivi in quei mesi a Roma negli stessi

[10] Si intravede una qualche tangenza tra la chiusura del carme e i vv. 5-9 del carme di Della Casa (su cui cfr. *infra*): «Ille, ense pectus qui tibi candidum | traiecit, iisdem vulneribus *Lati* | *cecidit* et *spes*, et virescens | Italiae decus ense carpsit, || Horati, eodem», ma sarebbe azzardato ipotizzare un legame tra i due testi.

circoli letterari. Entrambi, mi pare, si rifanno ai versi che Virgilio aveva consacrato al giovane Marcello, archetipo per eccellenza dell'eroe morto prematuramente:

Non illi se quisquam impune tulisset
obvius armato, seu cum pedes iret in hostem
seu spumantis equi foderet calcaribus armos.
(Verg. *Aen.* 6, 879-81)

Fulmine Farnesium Vulcanus Martis alumnum
straverat, et dignum laude putabat opus.
Cui Mavors: «Quid ais divum ignavissime? Iactas
quid misisse neci fulmine Farnesium?
Obvius armato te non impune tulisses:
eminus arma viris tendere inertis opus».
(Franchini)

Le plus brave de l'Hespaigne
de toy ne se fust vanté,
soit qu'à pié sur la campaigne
tu te fusses presenté,

ou soit, que dessus la selle
piquant le cheval aux flancs,
ta masse eust à l'entour d'elle,
fait mille visages blancs.
(du Bellay, vv. 137-44)

Solo una pallottola scagliata a distanza («l'homicide canon» del v. 146) ha potuto abbattere Orazio, perché nessuno sarebbe stato in grado di tenergli testa in uno scontro ravvicinato, a piedi o a cavallo («soit ... soit», calco dal latino «seu ... seu»). Il recupero quasi incrociato da Virgilio – Franchini riprende la proposizione principale mettendola in bocca a un irritato Marte, du Bellay le due condizionali – è preceduto in entrambi i passi da un dettaglio assente nella fonte, quello del vanto borioso del nemico («iactas», «se fust vanté»), a cui Franchini, come de L'Hôspital, dà le fattezze del dio del fuoco Vulcano[11].

[11] La figura di Vulcano riaffiora anche nel sonetto *Tanto dunque poteo malvagia sorte* di Giacomo Cenci («Ben per spegner valor sì saldo et forte | fu di mestier quell'arme che 'l furore | tien del folgore e 'l suono, et l'inventore | il fabbro fu de la Tartarea corte» vv. 5-8). Piuttosto che concentrarsi sui reali connotati del nemico che assediò Hesdin e scomodare, in modo certo poco prudente, l'armata imperiale di Carlo V, accusando indirettamente l'imperatore della morte di Orazio, si tende ad ammantare il tragico evento dietro il più neutro velo del mito classico. Riferimenti a Carlo V si intravedono solo nel capitolo *Italia mia, benché il mio stil sia indegno* di Giulio Ariosto («Com'ha potuto mai esser diviso | il cor di Carlo imperator da questo | in cui si vede ogni valore inciso» vv. 25-27) e nel

Oltre a de L'Hôspital e du Bellay, anche il filologo francese Denis Lambin scrive dalla Francia un carme per l'occasione, di cui rimane indirettamente traccia in una missiva di Giovanni Della Casa del 13 novembre 1554 a lui rivolta:

Illud etiam mihi a te gratissimum accidit, quod Horatii Farnesii miserum casum atque horribilem versibus praeclarissimis deplorans, egregium adolescentem, in quo Italiae iandudum iacentis spes nitebantur, divinis laudibus celebrasti[12].

Al medesimo testo, oggi andato probabilmente perduto, alludeva Lambin in uno stralcio di lettera del 23 agosto dell'anno prima all'amico Clément du Puy, noto avvocato: spedendogli i suoi «versicul*i*» lo invitava a darli in lettura, secondo una prassi consueta, a una cerchia ristretta di intendenti («Mitto ad te versiculos aliquot de morte ducis Horatii a me scriptos. Tu si tibi probabuntur, cum amicis tuis communicabis, atque in primis cum Episcopo nostro»). Della missiva sopravvivono sia la minuta autografa che la versione in pulito inviata a du Puy[13], ma in entrambi i casi i versi, allegati probabilmente su un altro supporto, non sono presenti; nel minutario tuttavia figura, poche righe dopo, un sintetico promemoria, di lettura non certa («x [per] Bianchettum | misi ad | eundem | alios | versus de | ducis Horati | morte a me | factos»)[14] e si osservi in margine che tale Bianchetti potrebbe essere identificato con quel Giovanni Bianchetti che fa da 'agente romano' di Della Casa negli anni della nunziatura veneziana (1544-1549).

Lo stesso Della Casa, oltre a spendere parole di lode per il carme di Lambin, omaggiò in prima persona il duca con un'ode in strofe alcaiche[15]. Probabilmente la sollecitazione gli giunse da Giovan Battista Amalteo,

sonetto *Si Troye eust deu par humaine proësse* di du Bellay («Si de Hedin la peu seure fortresse | contre Caesar eust deu rien esperer, | contre Caesar la pouvoit remparer | du preux Romain la vertueuse addresse» vv. 5-8).

[12] La lettera fu edita tra le *Epistolae clarorum virorum*, Lugduni, Gryphii, 1561, pp. 334-36.

[13] Il passo si legge con varianti minime rispettivamente in Bibliothèque nationale de France, Latin 8647, c. 69*r* e Dupuy 699, c. 46*r* ed è edito, sulla base della trascrizione inviata a du Puy, in H. Potez, *Deux années de la Renaissance, d'après une correspondance inédite de Denys Lambin*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 27, 1920, pp. 214-51: 245 (ma qui viene indicata una segnatura diversa, Dupuy 38).

[14] Latin 8647, c. 69*v*, mg. sx.

[15] C. Zampese, *Un testimone privilegiato*, in Ead., *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano 2012, pp. 113-136: 134-35 dà conto di una prima redazione del

che componendo un carme in morte di Orazio apostrofa Della Casa invitandolo a sua volta a celebrare in versi il giovane morto anzitempo. Della Casa accetta tacitamente l'invito di Amalteo, da cui recupera, assieme al metro[16], anche precise espressioni:

At tu beato carmine principem
caelo reponens, tu iuvenis memor
obliviosis exime umbris,
magne Casa, egregios triumphos

quos tollat alto *gloria* vertice
(Amalteo, vv. 53-57)

At, Thespiis o grata sororibus,
obliviosi pellere temporis
idonea umbram atraeque mortis,
Gloria, vulneribus mederi
(Della Casa, vv. 37-40)

L'imperativo che in tali versi Amalteo muove a Della Casa è rivolto da quest'ultimo, per una sorta di *tòpos modestiae*, alla gloria personificata. La parola poetica in entrambi i casi garantirà il ricordo di Orazio presso i posteri, e l'uso di un aggettivo raro come *obliviosus* tradisce da sé il debito con i versi di Amalteo[17]. La ripresa di Della Casa del resto dà prova di una diffusione del testo di Amalteo, per quanto circoscritta, ben prima della *princeps* postuma (1627): fatto ulteriormente avvalorato dalla sua presenza, in una redazione molto distante da quella a stampa, nel codice Clm 485 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, miscellanea di versi latini allestita da Lodovico Domenichi nel 1560[18]. Alle cc. 50*v*-53*r* è infatti tràdita una versione del carme adespota e senza alcun tipo di indicazione

carme (Milano, Biblioteca Ambrosiana, O 110 sup.), la quale è testimoniata anche da un altro ms. dell'Ambrosiana (Q 144 sup. int. 3, c. 14*r*-*v*).

[16] Cfr. *Giovanni della Casa's Poem Book. Ioannis Casae Carminum Liber. Florence 1564*, Edited and Translated into Verse with Commentary by J.B. Van Sickle, Arizona 1999, p. 26. Sull'ode di Amalteo cfr. L. Berra, *Un umanista del Cinquecento al servizio degli uomini della Controriforma. Giovanbattista Amalteo friulano (1525-1573)*, «L'Arcadia. Atti dell'Accademia e scritti dei soci», 1, 1918, pp. 19-134: 69-70.

[17] Tra i classici registra una sola occorrenza in poesia in Hor. *carm.* 2, 7, 21, dove tuttavia è riferito agli effetti del vino.

[18] Per una descrizione del ms. cfr. *Catalogus Codicum Latinorum Regiae Bibliothecae Monacensis, I, 1, cod. 1-2329*, Monachii, sumptibus Bibliothecae Regiae, 1892, pp. 136-37, dove non è segnalato il nome di Amalteo; sul codice cfr. anche E. Garavelli, *Cristofano Serarrighi. Nuovi documenti per una biografia*, «Bollettino della Società di Studi Valdesi», 203, 2008, pp. 43-83: 50-53 e 73-78.

paratestuale; le prime sei strofe, contro le cinque della stampa, tramandano un testo del tutto differente, mentre nel prosieguo le varianti si fanno più circoscritte, limitandosi allo spazio di singoli versi[19].

Se tra i testi di Amalteo e Della Casa si ravvisa una parentela diretta, molti dei versi scritti per la morte del duca, pur in mancanza di un rapporto comprovabile di dipendenza, tradiscono la diffusione sotterranea di motivi comuni adattati all'occasione funebre forse anche dietro precise istanze della pubblicistica farnesiana. Il più frequente è senza dubbio, per un prevedibile gioco onomastico sul celebrato, il rimando alla celebre impresa di Orazio Coclite che difese il ponte Sublicio dall'attacco degli Etruschi. L'eroe romano, del resto, figurava nelle strategie autocelebrative di casa Farnese già da prima: in un noto affresco del 1544-'45 della Sala della Biblioteca di Castel Sant'Angelo era stato effigiato a cavallo di fronte a una fortezza che evocava proprio il Castel Sant'Angelo, a simboleggiare la «protezione su Roma da parte dei Farnese»[20]. Precedentemente, nel 1539, lo stesso leggendario episodio era stato anche rappresentato nel carro di Paolo III per i festeggiamenti del carnevale[21].

Non è improbabile che lo sviluppo di tale immagine nella rimeria in morte muova da questo specifico retroterra, ma andrà altresì riconosciuto che il motivo si irradia a tappeto, valicando anche le Alpi, soprattutto

[19] Riporto i vv. 1-24 del carme, nella versione attestata dal ms. di Monaco: «Formosa dulci per iuga tramite, | dum te beatae raptat amor viae, | caeloque vicinum sereno | quaeris iter propiore cursu, || seu natis almae praevius Hesperus | udos reliquit Nereidum choros | et Luna rorantes aperto | extulit Oceano quadrigas, || seu flexuosos Tethyos e sinu | Phoebus recurrens explicat aureas | equis habenas et rubenti | exhilarat sua regna curru, || et vincis altum pectore limitem, | et fixa curis mens vigilem premit | trans nubium tractus volucres | expediens animi sagittas. || O flecte metas aetheris ardui, | clarum vetustae lumen Hetruriae, | ad nos quae declivis reducat | semita sideribus propinquum. || Obliviosis eripe noctibus | acerba magni funera principis, | Farnesiique herois arma | Aeolio meditare plectro». Difficile stabilire quale versione si avvicini di più a quella recapitata a Della Casa: il fatto che il ms. legga «*caliginosis* exime umbris» in luogo di «obliviosis» (che figura invece nel codice al v. 21) farebbe propendere per la versione a stampa. Sui testi qui citati in modo cursorio di Lambin, Della Casa e Amalteo mi propongo di tornare all'interno di un saggio su Della Casa latino e i suoi corrispondenti.

[20] L. Canova, *Il lanciere e gli elefanti. La lotta contro i turchi nelle committenze artistiche di papa Paolo III Farnese*, in *Sul Carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. Valeri, Roma 2004, pp. 89-104: 98.

[21] F. Clementi, *Il Carnevale Romano nelle cronache contemporanee dalle origini al secolo XVII*, Città di Castello 1938-39, parte I, p. 220.

grazie al più noto dei sonetti in morte di Orazio, *Questo dal grande Errico amato fiore* di Annibal Caro[22], sorta di preludio poetico alla celebre canzone dei gigli: per quanto edito solo nel 1560, esso gode sin da subito di una capillare diffusione manoscritta[23]. Il sonetto risulta ultimato a meno di un mese dalla morte del duca, come dimostrano due lettere con le quali Antonio Elio, vescovo di Pola, invia il testo al cardinale Alessandro e al suo segretario, esaltandone la fattura (ASPr, Carteggio farnesiano e borbonico estero, 435 [Roma, 1553])[24]:

Antonio Elio al cardinale Farnese, da Roma, 17 agosto
Con questa mando *un suo soneto* [*scil.* del Caro] fatto per la morte del duca Oratio lacrimosa memoria quale Vostra Signoria Illustrissima conoscerà che gli è uscito dal'intimo del core. Chi l'ha veduto qui de la professione non si satia di admirarlo (c. 125*r*).

[22] «Cadesti, Orazio. Or chi recide 'l ponte, | se così domo ancor Porsena riede?» (vv. 12-13), con riferimento velato, dietro al re etrusco, al tiranno Cosimo de' Medici; ma si vedano, per fare qualche esempio, i versi di Pietro Paolo Gualtieri «Et a me, *chi diffende armato il ponte* | contra nove di Dio gente rubelle, | se corre al maggior uopo Oratio a morte?» (vv. 12-14), con ripresa forse diretta da Caro; di Antonio Allegretti «S'Horatio solo già difese il ponte | et la mia libertà, ch'a lui sì piacque | et che sotto quei regi morta giacque | ch'a farmi serva hebber le man sì pronte, || il mio Farnese anch'ei difeso il monte | havria, ch'Annibal ruppe» (vv. 1-6 del secondo sonetto della serie); in area francese, ricordo il primo testo, già citato, di de L'Hôspital e il *Complainte* di du Bellay «Ta vertu nous seroit ores, | sans l'homicide canon, | celuy, celuy mesme encores, | de qui tu portois le nom. || Celuy, de qui la poitrine | soustint le Thuscan effort, | puis passa l'onde Latine | de l'un jusqu'à l'autre bord» (vv. 145-52).

[23] Sulla tradizione ms. del sonetto rimando alla *recensio* di F. Venturi, *Le* Rime *di Annibal Caro: edizione critica e commento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Siena, 2010-11, pp. 254-55, ma qualche integrazione si ricava da M. Messina, *Rime del XVI secolo in un manoscritto autografo di G.B. Giraldi Cinzio e di B. Tasso*, «La Bibliofilia», 57, 1955, pp. 108-47: 119, nota 74 e E. Garavelli, *Annibal Caro in Francia (1553-1560)*, in *Dynamic Translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo.* Atti del convegno internazionale (Università di Groningen, 21-22 ottobre 2010), a cura di P. Bossier, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana 2011, pp. 301-46: 305, nota 15; sul sonetto cfr. in generale pp. 304-06.

[24] Il testo è invece collocato da Francesco Venturi tra i mesi di agosto e novembre, sulla base di una lettera del 15 novembre in cui Caro ricorda la musicazione del sonetto realizzata da Costanzo Porta e l'invio dello stesso al cardinale Farnese.

Antonio Elio a Francesco Gherardino, da Roma, 17 agosto
Mando a l'Illustrissimo Patrone un soneto del Caro per la morte del duca bona memoria, il quale è stimato compitamente bello et dotto et grave. Saranno con questa due epigrammi del Franchino [*Fulmine Farnesium Vulcanus Martis alumnum* e *Morte tua exultant Farnesi nominis hostes*], et con altre ne haverete de tutti i primi poeti, che lavorano spontaneamente a gara (c. 131*v*)[25].

Nei giorni immediatamente successivi da quando sono venuti a sapere del tragico evento[26], Caro, Franchini e altri poeti non meglio specificati, affrettandosi a omaggiare il giovane Orazio, lavorano a stretto contatto in un clima innervato, a detta di Antonio Elio, da un sano e fertile agonismo («a gara»), evidentemente alla base di quelle reciproche influenze sul piano della verseggiatura che talvolta è lecito ravvisare tra i testi.

Il sonetto di Caro viene dunque presto recapitato in Francia, al cardinale; poco dopo arriva anche a Siena, come rivela una preziosa testimonianza manoscritta, il codice I.XI.49 della Biblioteca comunale degli Intronati, «confezionato proprio a Siena per successive aggiunte di materiali lì giunti da varie parti d'Italia»[27] di cui sono registrate in progressione cronologica data e provenienza: il testo di Caro è accompagnato dalla didascalia

[25] Questo secondo passo è edito in *Lettere d'uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio dello Stato*, Parma, Reale Tipografia, 1853, vol. I, p. 392. È assai verosimile che proprio a questo sonetto si riferisse Caro esortando il 29 agosto il segretario Francesco Gherardino a «mostra*r*e il *suo* sonetto che manda monsignor Pola al signor Luigi Alamanni» (la lettera si legge in M. Sterzi, *Cinque lettere inedite di Annibal Caro*, «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie delle Marche», 1, 1904, pp. 79-86: 83).

[26] Caro esprime il suo cordoglio al cardinale in una lettera del 2 agosto (cfr. A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze 1959, vol. II, pp. 143-44, numero 400; Greco congettura in Avignone il luogo di destinazione, che andrà invece identificato più probabilmente nella corte di Enrico II, dove il cardinale risiedeva); Franchini gli scrive tre giorni dopo (la lettera, autografa, si legge in ASPr, Carteggio farnesiano e borbonico estero, 435, [Roma, 1553], c. 92*r* «Per li molti anni che sto in corte e dalli libri che ho letti, ho imparato che quando occorre una disgratia più ch'un'altra alli signori e patroni, fa meglio il servitore a passarla con silentio [...]»).

[27] M. Danzi, *Storia e fortuna senesi di un sonetto di Galeazzo di Tarsia*, «Italique», 1, 1998, pp. 61-78: 65; per una descrizione del ms. cfr. p. 74, nota 7; ma cfr. anche Chiara Matraini, *Lettere e rime*, a cura di C. Acucella, Firenze 2018, p. 79, dove sono ricordati i precedenti studi sul codice.

«Settembre 1553. Del Caro in morte del duca Oratio, da Roma» (c. 33*v*). Come si vedrà, Siena conserva diversi materiali legati alla morte di Orazio: dato che non stupisce, visto il rapporto privilegiato che la città poteva vantare con il duca (alla notizia del decesso, Claudio Tolomei scrive che «la Republica di Siena ha perduto un buon amico e servidore»)[28]. La morte di Orazio, caduto in battaglia contro le truppe imperiali, dovette suscitare grande sconcerto a Siena, alleatasi con Enrico II per fronteggiare gli attacchi di Carlo V, che all'inizio del 1553, d'accordo con Cosimo de' Medici, aveva invaso il territorio senese. I Farnese e la Repubblica di Siena erano dunque a quest'altezza i principali fautori, in Italia, di una politica filofrancese in chiave antiasburgica: questo illumina meglio le implicazioni ideologiche che versi in morte di Orazio potevano assumere in tali circostanze.

Difatti il componimento di Caro non è l'unico testo sul ms. degli Intronati dedicato a quest'evento[29]: esso è seguito da altri tre sonetti adespoti in morte del duca, mai citati dagli studi che si sono occupati del codice; il primo incolonnato sotto al testo di Caro, gli altri due trascritti nella colonna sinistra della pagina seguente [Fig. 1][30]. I primi due (*Perché mostrar tanto valore al mondo* e *Alza, Tebro dolente, un Mausoleo*) sono facilmente identificabili con il terzo e il quarto sonetto della serie che Bernardo Tasso compose per l'occasione, a stampa nel 1555 nel libro IV delle sue *Rime* (XXXI-XXXIV)[31]. I quattro testi formano un ciclo tematicamente compatto, incentrato sul confronto tra il Farnese e gli eroi dell'antichità romana e sulla stessa città di Roma, chiamata a compiangere l'amato Orazio, e si dispongono entro una successione probabilmente meditata, dall'annuncio della morte nel primo alla progettazione di un monumento funebre nell'ultimo. Anche per questi versi il ms. degli Intronati fornisce una datazione precisa al mese di settembre (come si legge in alto nella colonna sinistra di c. 34*r*) e in più tramanda lievi varianti rispetto al testo edito che, se non riconducibili direttamente allo scrittoio di Tasso,

[28] La missiva, inviata ai Senesi il 23 luglio da Compiègne (Francia), si può leggere in *Dodici lettere di celebri cinquecentisti non mai stampate*, Padova, Prosperini, 1873, p. 6.

[29] Ma, sempre a Siena, anche la poetessa Virginia Salvi compose per l'occasione un sonetto consolatorio per il cardinale Farnese e una canzone funebre (cfr. *Appendice*).

[30] Dopodiché nella colonna destra, data la scansione cronologica dei materiali, figurano sonetti del novembre 1553 di diverso argomento.

[31] Cfr. l'edizione di B. Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo, 2 voll., Torino 1995, da cui sono citati i testi.

riflettono quantomeno una prima circolazione precedente la stampa[32]. Un fatto tanto più interessante perché non isolato. Il secondo sonetto del ciclo, *Quando l'invido fato alzò la mano*, è infatti tràdito, anche qui adespoto e in coppia con quello di Caro, da un ms. miscellaneo della Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara (Nuove Accessioni, N.A.5, ex ms. Olschki) latore di varianti ben più sostanziali di quelle del codice senese[33]: almeno in questo caso è possibile che il testimone accolga una prima versione del sonetto, rivista due anni dopo per la pubblicazione.

L'ultimo testo in morte di Orazio trascritto sul codice degli Intronati, inedito, ruota anch'esso attorno alla personificazione della città di Roma:

Sopra del medesimo Oratio

Rinnuova, Roma, le querele antiche
ché, se piangesti imperatori e regi
che le chiome t'ornar di tanti fregi
quanti han fiori d'april le piagge apriche,

hor piangi quel che con le sue fatiche,
con l'opre illustri e fatti alti et egregi
già ti portava più corone e fregi
che grani un campo di mature spiche.

Morto è il nipote al successor di Pietro,
il genero al re franco, a te quel figlio
che le gran glorie de' passati avanza.

[32] Per XXXIII, 4 ritorloti] ritortelo (nel ms.), 5 dal campo] del campo, 6 villanel nanzi del] villanello inanzi al; per XXXIV, 2 e d'Adriano] o d'Adriano, 8 tant'opre] molte opre, 9 breve carme] chiaro carme, 11 per la cui gloria] per le cui glorie (non riporto le varianti grafico-fonetiche).

[33] Il testo è preceduto solo dall'argomento «Nella morte d'Oratio Farnese» (c. 79*r*), a differenza di quello di Caro (c. 79*v*), di cui il ms. segnala la paternità. Sul codice cfr. Messina, *Rime del XVI secolo*... cit. Queste le varianti trasmesse dal ms.: 6 quanto l'Austro e l'Orsa fredda serra] quanto clima l'Austro e l'Orsa serra (nel ms.), 7 e temé 'l mondo di perpetua] temendo il mondo una perpetua, 10 e spento seco] e spento hai seco, 12 Latino] Romano (la correzione si spiegherà forse con la volontà di evitare la ripetizione di Romano del v. 11), 13 a sì gran danno il duolo] al suo gran danno duolo, 14 lo pianga] lacrimi.

Fasciati pur di negra benda il ciglio
e ’n carcer ti racchiudi oscuro e tetro,
poi ch’hai seco sepulta ogni speranza.

Si registrano forti tangenze con i due testi che lo precedono e, nel complesso, con tutti e quattro i sonetti tassiani, dal recupero degli stessi motivi alla presenza di immagini affini[34]. In più nel sonetto figurano espressioni attestate solo in Tasso, rappresentando una specie di tic stilistico dello scrittore: il dato più stringente è che l’intero v. 6 («con l’opre illustri e fatti alti et egregi») ricorre, pressoché invariato, in due luoghi dell’*Amadigi*, pubblicato nel 1560[35]. È perciò se non altro plausibile che anche questo sonetto sia da ascrivere alla penna di Tasso e che in quanto tale figuri, in coda ai due precedenti, nel codice senese. Per giustificare la presenza del medesimo endecasillabo nell’*Amadigi* sarebbe senz’altro meno economico pensare al deliberato recupero di un

[34] «Rinnuova, Roma, le querele antiche» e «Alza, Tebro dolente, un Mausoleo» (XXXIV, 1, con identica disposizione imperativo + vocativo + complemento oggetto); «con l’opre illustri» e «tant’opre illustri» (XXXIV, 8); «che grani un campo di mature spiche» e «non miete il grano dal campo fecondo» (XXXIII, 5); la seconda terzina si può poi confrontare interamente con XXXIII, 12-14 «Porta, Roma dolente, umido il volto, | negletto il crine, il capo basso e chino, | poi che tanti tuoi pregi un’urna serra» con imperativo in apertura e proposizione causale nell’ultimo verso (ma cfr. anche l’attacco della seconda terzina di XXXII, 12 «Piangalo pur»).

[35] «E perché conoscea che ’l fanciullino | scendea da sangue di principi e *regi* | e che ’l serbava il suo lieto destino | *ad opre illustri, a fatti alti et egregi*, | gli incominciò a mostrar sera e matino | come l’huomo d’honor s’adorni e *fregi*, | ad una ad una le virtù morali | che fan per fama gli huomini immortali» (*Amadigi* LXVIII, 7); «Baron voi meritate | *per l’opre illustri e i fatti alti et egregi* | di stare in mezzo a le schiere honorate | de’ più famosi *imperadori e regi*; | per nobiltà di sangue e dignitate | di grado acquistian noi *corone e pregi*, | voi solo per virtù, ch’è tale e tanta | ch’ogn’un v’esalta sovra ogn’altro e canta» (LXX, 41; in questo secondo caso ricompare inoltre un sistema di rime analogo a quello del sonetto). Anche il solo sintagma «fatti alti et egregi», di cui non si registrano occorrenze in altri scrittori, figura sempre in clausola di verso cinque volte nel *corpus* di rime (V, IX 13, in rima con «le corone e i pregi», XXVII 8, LII 10, CXIX 3, *Ode* LV 6, in rima con «corone e pregi») e quattro nell’*Amadigi* (XII, 4, 8 «far opre eccelse e fatti alti et egregi», XLVI, 3, 7, in rima con «corone e fregi», LXVII, 28, 2 «tant’opre chiare e fatti alti et egregi», XCIX, 51, 4, ma cfr. anche XCVI, 42, 5-6 «a le degne opre, a gli atti alti et egregi | fatti» : «imperadori e regi»; espressione, quest’ultima, con un numero elevato di attestazioni nei versi tassiani).

verso da un testo manoscritto a dir poco sconosciuto ovvero ipotizzare una quantomeno difficile poligenesi. Più opache rimangono invece le ragioni che avrebbero condotto all'esclusione del testo dalla stampa del 1555, la cui seconda tiratura fu notoriamente epurata da una manciata di componimenti incentrati sulle vittorie dei Francesi contro Carlo V[36]: il cursorio e innocente richiamo alla parentela di Orazio con Enrico II (v. 10), assente negli altri sonetti, non appare tuttavia sufficiente a spiegarne l'omissione. Piuttosto, i quattro testi dovevano apparire più che adeguati a omaggiare il defunto duca e forse l'ennesimo sonetto costruito sulle solite immagini era tutto sommato sacrificabile, anche perché nessun altro personaggio, salvo la dedicataria, gode di altrettanto spazio all'interno del libro IV.

Più interessante, sul piano dei contenuti, è il quarto sonetto della serie di Tasso:

Alza, Tebro dolente, un Mausoleo
più bel di quel d'Augusto e d'Adriano
sul dorso del tuo nobil Vaticano
o del monte Aventino o del Tarpeo,

ove scolto si mostri il caso reo
di questo invitto Cavallier Romano,
che col senno, col core e con la mano
tant'opre illustri e gloriose feo,

con una inscrizion, che 'n breve carme
dica: - Quest'urna il grande Orazio serra,
per la cui gloria il mondo è picciol vaso.

Mort'acerba il rapio, perché la terra
superba non avesse il Dio de l'arme,
onde ne fosse il Ciel privo rimaso. -

Il tema del sonetto, ossia la costruzione di un monumento sepolcrale, è come preannunciato dalla chiusa del precedente («poi che tanti tuoi pregi un'urna serra» XXXIII, 14)[37], a conferma di una disposizione ricercata

[36] Cfr. Tasso, *Rime* cit., vol. II, p. 418 e V. Martignone, *Un caso di censura editoriale: l'edizione Dolce (1555) delle* Rime *di Bernardo Tasso*, «Studi Tassiani», 1995, 43, pp. 93-112.

[37] Ma cfr. l'intera terzina («Porta, Roma *dolente*, umido [...]»).

dei quattro testi. Il Tevere è esortato a innalzare un mausoleo che serbi memoria, scolpito su pietra, dell'evento in cui il giovane «Cavallier Romano» ha perso la vita. I versi 6-7 del sonetto di Bernardo, sia detto per inciso, potrebbero aver lasciato qualche traccia nel celebre *incipit* del poema del figlio Torquato («molto egli oprò col senno e con la mano» *Gerusalemme liberata* I, 1, 3), in cui sono delineate per sommi capi le prerogative del capitano dell'esercito crociato. L'espressione di Torquato infatti è molto più vicina a quella usata dal padre[38], qui come pure in un altro sonetto sulle imprese del duca di Urbino («*col senno e con la mano* ardita e forte» IV, 23, 11), che non ai precedenti di Ovidio, Dante e Ariosto solitamente evocati[39]. Oltre a sancire una sorta di trasposizione su Goffredo di Buglione di quelle stesse doti che Bernardo aveva attribuito a due 'capitani d'arme' tratti dalla storia contemporanea, questo contatto potrebbe valere da monito a superare rigide cesure tra tipologie di testi pur diverse fra loro e a scavare anche tra ciò che negli studi è stato a lungo liquidato come vuota rimeria d'occasione per ricostruire il bacino poetico di opere di tutt'altra caratura letteraria.

Ma la sorpresa più inaspettata del sonetto risiede nelle terzine, dove è riportata l'epigrafe che farà da corredo al mausoleo di Orazio[40]. Che non si tratti di un'iscrizione puramente immaginaria lo suggerisce un testo, finora sconosciuto, tràdito da un codice miscellaneo (Bologna, Biblioteca Universitaria, 2406, già 1414) esemplato anch'esso a Siena attorno alla metà del Cinquecento[41]. Inseriti entro una serie di rime che evocano fatti legati alla storia contemporanea della città, figurano a c. 35*r* alcuni distici ed endecasillabi faleci *In obitum Horatii Farnesii*, prova ulteriore dell'eco suscitata dall'evento a Siena:

[38] Per la coincidenza *senno-mano*, ma anche per il parallelo «molto egli oprò» «tant'opre [...] feo» (e si pensi inoltre alla riscrittura di questi versi nella *Conquistata*: «Io canto l'arme e 'l *Cavalier sovrano* [...] molto col senno e con l'invitta mano»).

[39] Ov. *met.* 13, 205 «longa referre mora est quae consilioque manuque», *Inf.* XVI, 39 «fece col senno assai e con la spada», *Orlando furioso* III, 55, 1 «Costui sarà, col senno e con la lancia».

[40] Soluzione analoga è nel sonetto per «le esequie del gran Carlo Quinto»: «l'Eternitate a l'improviso apparve | e nel sasso scolpì: "Qui colui giace || cui l'un mondo domar sì poco parve | che vinse l'altro, e d'ambi altrui fe' dono: | augurate a quest'ossa eterna pace"» (V, XCV, 10-14).

[41] Per una descrizione del codice cfr. L. Frati, *Un'Accademia letteraria Senese del Cinquecento*, «Bullettino senese di storia patria», 12, 1905, pp. 97-107: 101-106.

Farnesi ossa teguntur hic Horati,
sedes spiritus incolit beatas,
omnem gloria pervolat per orbem.

Qui fuerat nuper vivus fortissimus heros,
  creditur hic quamvis mortuus esse Deus.

Cuius ossa brevi teguntur urna,
toto gloria vix locatur orbe.

Mars iuvenem hunc rapuit ne, si fortissimus ultra
  viveret, armorum iam foret ipse Deus.

Farnesi iuvenis nimis frequenteis
dum mors impia respicit coronas,
senem credidit et statim peremit.

Tormentum hostium Horatius futurus,
tormento iacet hac sepultus urna:
hosteis gloria torquet atque Martem.

Ne me noscere mortuum hic viator
labora, invenies ubique vivum[42].

Il dato interessante è che i vv. 6-9 combaciano con l'iscrizione funebre riportata da Tasso all'interno delle terzine, perdipiù nel medesimo ordine. La stretta parentela tra i testi è avvalorata, paradossalmente, anche da una lieve variante: in Tasso il soggetto dell'ultimo periodo è «Mort'acerba», e non Marte. La lezione più corretta è sicuramente quella testimoniata dai versi latini: il dio della guerra ha infatti rapito («rapuit») Orazio in modo che, con un certo concettismo, non divenisse egli stesso («ipse») il supremo dio delle armi, scalzando Marte. Quella di Tasso, invece, ha tutta l'aria di una banalizzazione, al punto che solo un'ulteriore precisazione («onde ne

[42] Risulta arduo individuare un qualche criterio di ordinamento per i sette gruppetti di versi, separati sul ms. tramite linee orizzontali; si può solo osservare che, oltre a riprese tematiche, anche singole immagini ritornano in più sezioni garantendone un'omogeneità complessiva (ma la prima e la terza sezione sembrano vere e proprie variazioni sul medesimo soggetto).

fosse il Ciel privo rimaso») rende il concetto perspicuo spostando il focus sulla contrapposizione *terra-cielo*. La prossimità grafica tra *Mars* e *Mors* lascia ipotizzare che la variante introdotta nel sonetto, una sorta di lezione singolare, sia frutto di un errore meccanico di lettura o trascrizione e conferma la parentela dei versi di Tasso a quelli senesi, nella direzione dal latino al volgare e non viceversa[43].

Data tuttavia l'improbabilità che Tasso abbia avuto accesso al codice senese, occorrerà postulare l'esistenza di un archetipo comune. Entrambe le testimonianze sembrano costituire una sorta di epigrafe funeraria per Orazio: Tasso trascrive nello spazio di due terzine l'epitaffio scolpito sul mausoleo, evidentemente in versi («una inscrizion [in] breve carme»)[44], mentre il testo senese evoca di frequente, soprattutto per mezzo di deittici, le spoglie del defunto, quasi che esso possa essere compreso solo tenendo fisso lo sguardo sulla sua tomba[45]. Si tratta, tuttavia, di elementi abbastanza topici, ricorrenti anche in epitaffi puramente letterari, e non per forza da immaginare associati a un monumento realmente esistito. Ad ogni modo, purtroppo, la tomba di Orazio non è sopravvissuta, a differenza di quelle di molti dei membri della famiglia, custodite nella Basilica di Santa Maria della Steccata a Parma. Qualche indizio giunge però da una storia locale di metà Seicento composta dall'abate francese Jacques Sanson, il quale a un certo punto riferisce delle esequie di Orazio, a cui presenziò Enrico II in persona:

[Le Duc Horace] avoit un coeur si genereux, que sçachant que l'ennemy devoit donner l'assaut, il se fit porter sur la muraille de la ville pour y servir le roy, sinon de ses mains, au moins de son bon conseil. Estant sur le rampart il receut un coup

[43] Fatto curioso, e al momento privo di spiegazione, è che sussistono tangenze altrettanto strette tra i vv. 10-12 del testo latino e un sonetto composto da Antonio Robillo per la morte, anch'essa prematura, dell'omonimo principe Orazio Farnese (1636-56), terzogenito di Odoardo II («Or mentre riedi a noi carco d'insegne, | Morte t'incontra ed a' trionfi industri | veglio ti crede e tenero ti spegne» vv. 9-11, in *La Clio rinvenita. Poesie postume del signor Gio. Antonio Robillo*, Venezia, Valvasense, 1680, p. 109).

[44] «Breve carme» è espressione dal sapore quasi tecnico per designare un'epigrafe (cfr. ad esempio Prop. 4, 7, 83-84 e Ov. *met.* 9, 793 e 14, 442 e, in volgare, *Orlando furioso* XXIV, 57, 5 e XXXVI, 42, 3 «brevi carmi» e *Gerusalemme conquistata* XVII, 58, 8). Altrettanto desueto è «inscrizion», con rare occorrenze in poesia (cfr. sempre *Orlando furioso* XLII, 83, 1).

[45] Oltre ai dettici si rileva anche l'uso di *tego* (v. 1) o l'apostrofe finale al viandante (vv. 16-17).

d'arquebuze, dont il mourut, au grand regret des François, mais particulierement du roy Henry II, son beau-pere, qui fit porter son corps honorablement dans l'Eglise de l'Annonciade des Peres Minimes d'Abbeville, et fut mis aupres du grand autel, à costé de l'epistre, fort eslevé, couvert d'un drap mortuaire de velours noir. Et demeura ainsi eslevé tant que le cardinal Antoine de Crequy evesque d'Amiens vint faire son entree à Abbeville, le quel le fit retirer de ce lieu haut, et commanda qu'il fut mis en terre. Il fit cecy à cause que le cercueil de plomb où estoit le corps du dit seigneur Horace estoit plus élevé que le tabernacle du tres-Auguste Sacrement. *J'ay veu en l'annee mil six cens cinque la vie et l'epitaphe de ce duc Horace, tres bien d'escrite en vers dans un tableau couvert de verre, il n'y est plus maintenant*[46].

Ad Abbeville, cittadina della Piccardia a trenta chilometri dalla roccaforte di Hesdin, si svolsero le solenni esequie di Orazio, che non hanno alcun legame con quelle celebratesi ad Avignone il 23 agosto senza le spoglie del defunto. Il corpo fu infatti sepolto, per volontà dello stesso re, nella chiesa dei Pères Minimes: decisione dietro la quale doveva celarsi la volontà di rinsaldare il legame di Orazio con la corona dei Valois. Dopo la descrizione della tomba, Sanson ricorda di aver letto in passato, nel 1605, l'epitaffio del duca, andato distrutto solo pochi anni dopo («il n'y est plus maintenant»)[47].

Sarebbe allettante immaginare che proprio l'epitaffio «en vers» realizzato ad Abbeville costituisca l'archetipo comune al componimento latino e al sonetto di Tasso e abbia ospitato un testo affine a quello tràdito dal ms. senese; ma al netto di qualche specifico ritrovamento quella delineata è destinata a rimanere una semplice ipotesi[48]. Eppure vale precisare che Tasso,

[46] J. Sanson, *L'Histoire généalogique des comtes de Pontieu et maïeurs d'Abbeville*, Paris, Clouzier, 1657, pp. 669 [ma 679]-80 (tutto il passo è erroneamente ascritto al 1554). Richiama questo luogo Colliard, *Un grave lutto per i Valois*... cit., p. 112, a cui rimando per un utile inquadramento storico sulla morte di Orazio. Colliard ricorda anche che nel 1949 fu riesumato ad Abbeville un cofano cinquecentesco identificato con quello di Orazio, ma diverse sembrano essere le perplessità su quest'attribuzione. Sulla vicenda si veda la comunicazione di H. Dupuich, *Horace Farnèse*, apparsa in tre puntate sul settimanale «Abbeville Libre» (rispettivamente del 16, 23 e 30 dicembre 1949).

[47] Altro dato interessante riferito da Sanson è quello dello spostamento della bara, per motivi ideologici particolarmente avvertiti negli anni che seguono il Concilio di Trento; esso fu voluto da Antoine de Créqui Canaples e sarà dunque da collocare tra il 1564, anno della sua nomina a vescovo di Amiens, e il 1574, anno di morte.

[48] Ho provato senza risultati a rintracciare il testo del perduto epitaffio, che naturalmente non figura in R. Rodière, *Épitaphier de Picardie*, «Mémoires de la Société des antiquaires

stabilitosi dalla fine del 1552 a Parigi alla corte di Enrico II, si sposta nelle settimane successive alla morte di Orazio in una serie di località a metà strada tra la capitale e Abbeville, probabilmente al seguito del re. Il sei settembre, in particolare, firma una lettera da Amiens, a quaranta chilometri da Abbeville, nello stesso arco di tempo in cui compone il sonetto, secondo l'indicazione del ms. degli Intronati[49]. Senza contare che una copia dell'epitaffio custodito in terra francese potrebbe essere giunta a Siena lungo lo stesso asse su cui viaggiavano i sonetti di Tasso, inviati dalla Francia e trascritti quasi in tempo reale sul già citato codice. Tempistiche simili sono inoltre del tutto conciliabili con l'esecuzione di un epitaffio realizzato non per una tomba monumentale ma su una semplice placchetta (il «tableau» ricordato da Sanson), e dunque verosimilmente nel giro di qualche settimana dalla morte di Orazio.

Il sonetto di Tasso, che rientra a prima vista nella categoria di *notional ékphrasis*, descrizioni in versi di opere d'arte immaginarie, potrebbe configurarsi suggestivamente come un caso di *actual ékphrasis* e costituire la trasposizione letteraria di un monumento funebre con epitaffio annesso realmente esistito, che Tasso può aver visto o di cui gli può esser giunta notizia indiretta tra l'agosto e il settembre 1553, mentre si trovava nei dintorni di Amiens. Proprio dall'epitaffio di Abbeville Tasso avrebbe forse tratto ispirazione per il cartiglio riportato nel sonetto: e così, nel passaggio dai territori francesi alle sponde del Tevere, dalla corona dei Valois alla Curia papale, ma facendo anche tappa a Siena, i suoi versi disegnano un percorso virtuale che ben esemplifica le prime convulse fasi della geografia farnesiana.

de Picardie», 21, 1925, pp. 13-634: 355-58 e in Id., *Épitaphier et nécrologe du Vieil Abbeville*, «Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville», 26, 1927, pp. 1-315: 168-88, prendendo contatti con Les Archives municipales et la Bibliothèque patrimoniale d'Abbeville, Les Archives municipales et communautaires d'Amiens e Les Archives départementales de la Somme, oltre che esaminando la collection Gaignières e la collection Destailleur della Bibliothèque nationale de France. Il testo non è riprodotto nel ms. Fr. 8228 della Bibliothèque nationale de France (*Épitaphes de diverses églises de Picardie*), che raccoglie una serie di epitaffi messi insieme da Nicolas e Pierre de Clairambault a inizio Settecento e che alle pp. 289-92 trascrive quelli, allora ancora visibili, della chiesa dei Minimes, quasi interamente rasa al suolo durante la Rivoluzione Francese.

[49] Tasso, giusta le sue lettere, si trova a Compiègne il primo agosto, ad Amiens il sei settembre, a Villers-Cotterêts il ventisei ottobre e a Parigi il dieci novembre (cfr. B. Tasso, *Lettere - secondo volume (Ristampa anastatica dell'ed. Giolito, 1560*) a cura di A. Chemello, Bologna 2002).

Appendice: regesto delle poesie edite in morte di Orazio Farnese

Di ciascuno dei testi censiti (in italiano, latino, greco e francese), disposti in ordine di pubblicazione, si forniscono l'autore, l'*incipit*, la forma metrica e la sede della prima apparizione a stampa.

Francesco Franchini, *Fulmine Farnesium Vulcanus Martis alumnum*, *Morte tua exultant Farnesi nominis hostes*, *Occubuit dignis horrendus Horatius armis* (distici, in Id., *Poemata*, Romae, Ioannis Honorii, 1554, libro V, pp. 131-32)

Bernardo Tasso, *O di patria e di nome a lui, che 'l morso*, *Quando l'invido fato alzò la mano*, *Perché mostrar tanto valore al mondo*, *Alza, Tebro dolente, un Mausoleo* (sonetti, in Id., *Gli Amori, con il quarto libro per adietro non più stampato*, Venezia, Giolito, 1555, libro IV, pp. 407-08)

Giulio Ariosto, *Italia mia, benché il mio stil sia indegno* (capitolo, in Id., *La Primavera*, Modena, 1555, cc. Sivr-Tir), *Non più mirare il sasso, o tu che passi* (madrigale, in Id., *I fatti e le prodezze delli illustri signori di casa Farnese*, Venezia, Giolito, 1557, c. 23*v*)

Pietro Aretino, *Perché a l'animo invitto, al core ardente*, *Vittoria, il vincer altri assai men vale*, *Se mai Donna d'honor degna et di gloria* (sonetti, in Id., *Lettere, libro VI*, Venezia, Giolito, 1557, pp. 312-14)

Virginia Salvi, *Ferma il corso hor dolente, o Tebro altero*, *Surgea nel mondo un così chiaro sole* (sonetto e canzone, in *Rime diverse d'alcune nobilissime donne*, Lucca, Busdraghi, 1559, pp. 166-69)

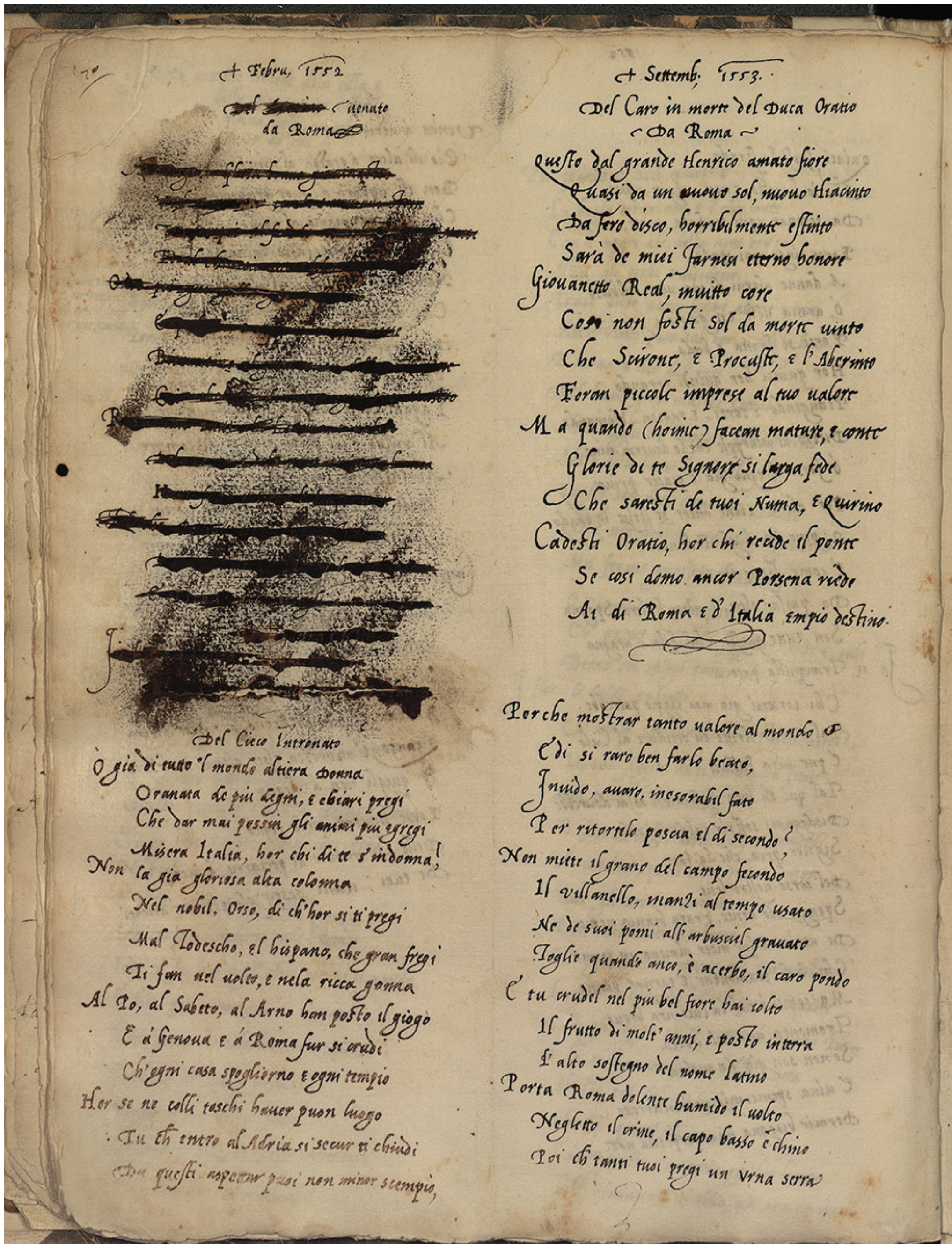
Bernardo Cappello, *Chi duol qua giù de la tua fin non preme*, *Lasso, che fia ch'a le mie rime liete* (sonetti, in Id., *Rime*, Venezia, Guerra, 1560, pp. 196-97)

Annibal Caro, *Questo dal grande Errico amato fiore* (sonetto, in *Rime di diversi autori, libro IX*, Cremona, Conti, 1560, p. 18)

Giuseppe Leggiadro Galani, *Mentre di gioia privo* (ode, ivi, pp. 119-23)

Pietro Paolo Gualtieri, *Nel'horrido Apenino il Tebro antico* (sonetto, ivi, p. 261)

Laura Battiferri, *Gli alti trofei, le gloriose imprese* (sonetto, in Ead., *Il primo libro dell'opere toscane*, Firenze, Giunti, 1560, p. 98)



70

+ Febru, 1552

venuto
da Roma

[redacted]

Del Cieco Intronato

O già di tutto 'l mondo altiera donna
Ornata de più degni, e chiari pregi
Che dar mai possin gli animi più egregi
Misera Italia, hor chi di te s'indonna!
Non se' già gloriosa alta colonna
Nel nobil Orso, di ch'hor si ti pregi
Mal Todescho, el hispano, che gran fregi
Ti fan nel volto, e nela ricca gonna
Al Po, al Sebeto, al Arno han posto il giogo
E a Genoua e a Roma fur si crudi
Ch'ogni casa spoglierno e ogni tempio
Hor se ne colli toschi hauer puon luogo
Tu ch'entro al Adria si secur ti chiudi
Da questi aspettar puoi non minor scempio,

+ Settemb. 1553.

Del Caro in morte del Duca Oratio
Da Roma

Questo dal grande Henrico amato fiore
Quasi da un nuovo sol, nuovo Hiacinto
Da fero disco, horribilmente estinto
Sarà de miei Farnesi eterno honore
Giovanetto Real, invitto core
Così non fosti sol da morte vinto
Che Scirone, e Procuste, e l'Aberinto
Foran piccole imprese al tuo valore
Ma quando (homic) facean mature, e conte
Glorie di te Signore si larga fede
Che saresti de tuoi Numa, e Quirino
Cadesti Oratio, hor chi recide il ponte
Se così domo ancor Porsena riede
Ai di Roma e d'Italia empio destino.

Porche mostrar tanto valore al mondo
E di si raro ben farlo beato,
Invido, avaro, inesorabil fato
Per ritorlo poscia el dì secondo?
Non miete il grano del campo fecondo
Il villanello, inanzi al tempo usato
Ne de suoi pomi all'arbuscel gravato
Toglie quando anco, è acerbo, il caro pondo
E tu crudel nel più bel fiore hai tolto
Il frutto di molt'anni, e posto in terra
L'alto sostegno del nome latino
Porta Roma dolente humido il volto
Negletto il crine, il capo basso e chino
Poi ch' tanti tuoi pregi un urna serra

1. Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, ms. I.XI.49, cc. 33*v*-34*r*

4 Settemb. 1553.

sopra il medesimo

Alza Tebro dolente un Mausoleo
Più bel di quel d'Augusto, o d'Adriano
Sul dorso del tuo nobil Vaticano
O, del monte Auentino, o del Tarpeo,
Oue sculto si mostri il caso reo
Di questo inuitto Caualier Romano
Che col senno, col cuore, e con la mano
Molte opre illustre, e gloriose feo,
Con una inscrition ch'in chiaro carme
Dica, questa urna il grande Oratio serra
Per le cui glorie il mondo è picciol uaso,
Morte acerba il rapiò perch' la terra
Superba, non hauesse il Dio del arme
Onde ne fusse il Ciel priuo rimaso.

Sopra Del Medesimo Oratio

Rinnuoua Roma le querele antiche
Che se piangesti, Imperatori, e Regi
Che le chiome t'ornar di tanti fregi
Quanti han fiori d'April le piagge apriche
Hor piangi quel ch' con le sue fatiche
Con l'opre illustri, e fatti alti et egregi
Gia ti portaua, piu corone e fregi
Che grani un campo di mature spiche
Morto è il nipote al successor di Pietro
Il Genero al Re franco, à te quel figlio
Che le gran glorie de passati auanza;
Fasciati pur di negra benda il ciglio
En carcer ti racchiudi oscuro, e tetro
Poi ch'hai seco sepulta ogni speranza

4 Nouembre 1553.

Sonetto Spirituale.
Da Roma

Locar sopra gli abissi i fondamenti
Del ampia terra; e come un picciol uelo,
L'aria spiegar con le tue mani; e'l Cielo
E le Stelle formar chiare, e lucenti
Por legge al mare, à le tempeste, à uenti
L'humido unire al suo contrario, e'l gelo
Con infinita prouidentia, e zelo
E crear e nodrir tutti i uiuenti
(Signor) fu poco alla tua gran possanza,
Ma ch' tu Re, tu Creator uolessi
Nascer quiui à morir, per chi t'offese,
Cotanto l'opra de sei giorni auanza,
Ch'io dir nol so, non san gli Angeli stessi,
Dicalo il Verbo tuo, ch' sol l'intese.

Son. datolomi da uno m. Gio. Batta
Vallero da Casale, Gentil'homo
del R.mo di Carpi, Milanese

Come al schiarir della vermiglia Aurora
Di mille bei colori il Ciel risplende
Destansi i fiori, l'usato suon riprende
Ogni Augelletto, e'l Sol nascente honora
Cosi il uiso gentil, che m'innamora
Di pensier santi, l'aria intorno accende
Col folgorar ch' da begli occhi scende
Cui il mondo ammira il mio cor lieto adora
La bella bocca angelica di Rose
I bianchi denti con la fronte altiera
Son cibo al'Alma ch' senza essi muore
Il parlar saggio in cui Natura pose
Quanto è di dolce nella terza sfera
A starsi con Amor sen parte il core

Michel de L'Hôspital, *Et Venus et Mavors, Romani scilicet ambo* (esametri, in Id., *De Meti urbe capta carmen*, Parigi, Morel, 1560, c. Civ*r*), *Felix ille prior natus*, *qui pubere Roma*, *Ut longo requievit ager qui tempore, multa* (distici ed esametri, in Id., *Carmina*, Amsterdam, Lakeman, 1732, pp. 393-94)

Giovanni Della Casa, *Te flebimus, flos Hesperiae puer* (strofe alcaica, in *Carmina poetarum nobilium*, Milano, Antoniano, 1563, cc. 74*v*-75*r*)

Antonio Allegretti, *Ben sapev'io quant'è dolce la gloria*, *S'Horatio solo già difese il ponte*, *Donna, che già del mondo et di voi stessa* (sonetti, in *De le rime di diversi nobili poeti toscani, libro I*, Venezia, Avanzo, 1565, cc. 12*v*-13*r*)[50]

Giacomo Cenci, *Tanto dunque poteo malvagia sorte*, *Non vide il Sol da che ne porta il giorno* (sonetti, ivi, c. 79*r*)

Petronio Barbato, *Di qual mar, di qual vena o di qual monte*, *Questo infelice giorno oscuro et nero* (sonetti, ivi, c. 153*v*)

Tommaso Spica, *L'alata dea nel Campidoglio ascesa*, *Ben ti ritolse a noi maligno fato* (sonetti, ivi, c. 186*v*)

Joachim du Bellay, *Dites Romains, je vous prie*, *Si Troye eust deu par humaine proësse* (quartine di settenari e sonetto, in Id., *Les oeuvres françoises*, Parigi, Morel, 1569, *Divers poëmes*, cc. 53*r*-56*v*)

Matteo Devarìs, *Τίπτε τοσόν δ' ἔσπευσας ἀμείλιχε βάσκανε μοῖρα* (distici, in Id., *Liber de Graecae linguae particulis*, Roma, Zanetti, 1588, c. b3*r*)

Giovan Battista Amalteo, *Coelo propinquas muniat urbium* (strofe alcaica, in *Trium fratrum Amaltheorum Carmina*, Venezia, Muschio, 1627, pp. 122-26)

[50] Il secondo e il terzo sonetto sono tràditi, adespoti e senza significative varianti, anche dal ms. II.1.397 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, alle c. 87*r* e 96*r*.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 124-150

Lodare piangendo: la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* per la morte del cardinale Alessandro Farnese (1589)

Paolina Catapano

Abstract This essay examines the *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* (1589) for the death of Cardinal Alessandro Farnese, a trilingual collection of prose and verse (Latin, Italian and, to a lesser extent, Spanish) published in Rome by Francesco Coattini shortly after the cardinal's funeral. The first part focuses on the structure of the *Raccolta*, its preparatory stages and the identities of the contributors: among them there are prestigious poets, such as Torquato Tasso, as well as minor and unknown ones. In the second part, I try to show how the anthology presents itself as a double of the funerary apparatus set up for the celebrations through some widespread architectural metaphors. Finally, I analyse some recurring themes and the forms through which praise and eulogy are delivered.

Keywords Alessandro Farnese; Torquato Tasso; 16th c. Lyric Anthologies; Funeral Poetry; Praise Poetry

Paolina Catapano graduated from Sapienza University in Rome and is currently a PhD student at the Università per Stranieri di Perugia, working on a project on the 16th-century exegesis of Petrarch's *Triumphi*. Her research mainly focuses on Petrarch's work and its reception in the Renaissance. She has published some essays on the *Rerum memorandarum libri*, on the commentaries on the *Trionfi* and *Canzoniere* and on some episodes in the reception of the *Aeneid* between the 15th and 16th centuries.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 10.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

paolina.catapano@unistrapg.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_06

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 124-150

Lodare piangendo: la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* per la morte del cardinale Alessandro Farnese (1589)

Paolina Catapano

Abstract Il contributo esamina la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* (1589) per la morte del cardinale Alessandro Farnese, miscellanea di prose e versi in tre lingue (latino, italiano e, in misura minoritaria, spagnolo) pubblicata a Roma da Francesco Coattini a ridosso delle esequie del cardinale. La prima parte del saggio analizza la struttura della *Raccolta*, tentando di chiarire l'organizzazione interna dei testi anche in rapporto alle fasi di allestimento e offrire una fisionomia complessiva dei partecipanti, che comprendono letterati di prestigio, come Torquato Tasso, minimi e ignoti. Nella seconda parte mi propongo di evidenziare come la silloge si offra come una replica testuale dell'apparato funerario allestito per le esequie attraverso alcune metafore architettoniche diffuse. Infine mi soffermo su alcuni temi ricorrenti e sull'elaborazione artificiosa dell'encomio e del discorso epicedico.

Parole chiave Alessandro Farnese; Torquato Tasso; Antologie liriche cinquecentesche; Poesia epicedica; Poesia encomiastica

Paolina Catapano si è laureata a Roma presso l'Università Sapienza ed è attualmente dottoranda presso l'Università per Stranieri di Perugia con un progetto dedicato all'esegesi cinquecentesca dei *Triumphi* di Petrarca. Si occupa principalmente dell'opera petrarchesca e della sua fortuna rinascimentale e ha pubblicato alcuni contributi sui *Rerum memorandarum libri*, sui commenti a *Trionfi* e *Canzoniere* e su alcuni episodi della ricezione dell'*Eneide* tra Quattro e Cinquecento.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 10.02.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

paolina.catapano@unistrapg.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_06

Lodare piangendo: la *Raccolta d'orazioni e rime di diversi* per la morte del cardinale Alessandro Farnese (1589)*

Paolina Catapano

La morte del cardinale Alessandro Farnese il Giovane, occorsa il 2 marzo 1589, fu seguita da un cerimoniale funebre solenne e articolato, ricordato nelle cronache del tempo non solo per la sua magnificenza ma anche per l'eccezionale concorso di spettatori, tra i quali il collegio cardinalizio al completo, i rappresentanti tutti delle magistrature vaticane e capitoline e, soprattutto, la folla sterminata del popolo di Roma, che era stato spesso beneficato dalla munificenza del cardinale[1]. Per l'occasione delle esequie tenute presso la Chiesa del Gesù dopo venti giorni dalla scomparsa venne eretto un monumentale apparato funebre effimero, un catafalco a pianta circolare ispirato al tempietto del Bramante, opera dell'architetto Girolamo Rainaldi[2]. Parallelamente alle iniziative cerimoniali prese forma il progetto della *Raccolta d'orazioni e rime di diversi*[3], una silloge di più di 170

* Il saggio, elaborato da Paolina Catapano, nasce da uno studio condotto in collaborazione con Sabrina Stroppa: le due autrici lo hanno esposto congiuntamente, in forma orale, durante il Convegno di cui qui si pubblicano gli Atti.

[1] Si veda in proposito la ricostruzione di R. Lefevre, *1589: la gloriosa morte del Gran Cardinale Farnese*, «Archivio storico per le province parmensi», 42, 1, 1990, pp. 439-50.

[2] Un secondo catafalco, sempre del Rainaldi, venne costruito per una successiva cerimonia patrocinata dall'Arciconfraternita del Gonfalone tenutasi il 29 aprile del 1589 presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo. L'uso di erigere apparati funerari effimeri risaliva alle esequie di Carlo V (Bruxelles, 1558) ed era ispirato agli antichi mausolei imperiali di Augusto e Adriano: cfr. M.C. Cola, *Carlo Rainaldi architetto di apparati effimeri*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 259-71 e S. Sirocchi, *La morte effimera. Liturgia e modelli per il catafalco a pianta centrale di Francesco I d'Este*, «ArtItalies», 22, 2016, pp. 91-102, in part. le pp. 92-4. Sugli apparati effimeri per le celebrazioni farnesiane si veda anche *Il dovere della festa. Effimeri barocchi farnesiani a Parma, Piacenza e Roma (1628-1750)*, Catalogo della mostra (Parma, 6 ottobre-16 dicembre 2018), a cura di F. Magri e C. Mambriani, Parma 2018.

[3] Questi i dati completi del frontespizio: Raccolta | d'orationi, | et rime | di

testi di 74 autori, verosimilmente pubblicata già a ridosso delle esequie, con dedicatoria datata al 29 marzo.

1. *Un «concento» di diverse voci: composizione della* Raccolta

L'allestimento della *Raccolta* è attribuito a Francesco Coattino, di origini vicentine e attivo a Roma principalmente come editore di testi musicali[4], che nella dedicatoria si presenta non solo come organizzatore materiale della silloge, come lascia intendere già la formulazione del frontespizio («Raccolta... fatta da Francesco Coattino»), ma anche come ideatore e promotore dell'iniziativa editoriale. Ancora nella lettera d'apertura l'operazione di composizione del volume, in piena attinenza con la specializzazione del curatore, è presentata mediante un'analogia musicale, paragonando il concorso di diversi autori alla celebrazione del Farnese all'armonia realizzata da molteplici voci ben ordinate:

Come la musica, illustrissimo ed eccellentissimo Signore, tira a sé gli animi de gli uomini nell'udir l'armonia delle voci bene ordinate, e perciò è tenuta in molta stima, così io, desiderando di apparire se non musico, almeno amatore di essa, non ho saputo trovar occasione migliore di asseguir l'intento mio e di passar insieme alla servitù di Vostra Eccellenza che l'unir il concento di diversi uomini nella nuova vita dell'illustrissimo e reverendissimo cardinale Farnese[5].

Mediante il ricorso alla nozione, di vaga ascendenza neoplatonica e ficiniana ma ampiamente vulgata, degli effetti benefici dell'armonia sull'animo umano, dal quale riesce particolarmente valorizzata l'operazione di 'armonizzazione' di questo allestitore-musico, viene formulato l'auspicio di un'analoga riuscita della miscellanea profferta al nuovo protettore, il

diuersi, |*Col Discorso, Descrittione dell'Essequie,* | *& Disegno del Catafalco* | Nella morte dell'Illustriss. & Reuerendiss. Cardinal Farnese, | *Fatta da Francesco Coattini.* | Con la Tavola di tutti gl'Auttori | *All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor* | *D. Duarte Farnese* | [stemma del cardinale Alessandro Farnese] | In Roma, Con licenza de' Superiori. | Per Francesco Coattini, nelli Balestrari. 1589.

[4] Cfr. P. Barbieri, K.F. Hurry, *Music printers and booksellers in Rome (1583-1600). With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri, and Franzini*, «Recercare», 16, 2004, pp. 69-112.

[5] Cc. A3*r-v*.

giovane Odoardo Farnese, pronipote del cardinale e suo erede nella carica ecclesiastica. Solo un cenno relativamente limitato va all'occasione obituaria della raccolta, laddove la menzione della morte viene realizzata esclusivamente per via antifrastica, come «nuova vita», mentre è ben chiarita la funzione principale del volume, che consiste in una duplice operazione memoriale di consolidamento e fondazione della fama, posti su un piano non esattamente paritario: l'«accrescimento di gloria e onore» della casata pare quasi secondario rispetto al rilievo che assume l'aspirazione all'«immortalità» che arriderebbe alle «fatiche» dei letterati, con una dinamica di propagazione della fama non circolare ma diretta principalmente dal celebrato agli autori della lode[6].

Se pure la formulazione della dedicatoria è quanto mai distante dalle lucide considerazioni critiche di un Ruscelli[7], non è da escludere che la

[6] La preminenza dell'encomio rispetto alle componenti del lamento e della consolazione che – anticipo – interessa la silloge nel suo complesso, è anzi una delle caratteristiche distintive della letteratura funebre rinascimentale, peraltro nei trattati cinquecenteschi l'epicedio viene consuetamente annoverato tra le forme del discorso epidittico: cfr. O.B. Hardison, *The enduring Monument. A study of the idea of praise in Renaissance literary theory and practice*, Chapel Hill 1962, pp. 107-22. Sulle specificità della letteratura in morte nel Rinascimento si vedano ora i saggi raccolti in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e* sodalitas *amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca 2019, specie le due *Introduzioni* di F. Tomasi e S. Audano.

[7] Il rinvio è all'avviso «ai lettori» nel *Tempio* di rime per Giovanna d'Aragona (1554), che non manca di rilevare la varietà qualitativa dei componimenti della silloge, e al successivo trattato *Del modo di comporre* (1558-59), dove vengono esplicitamente diversificati i livelli di perizia dei partecipanti a un'operazione di questo tipo, distinguendo tra «dotti» e «intendenti», «mezani», «principianti» e «novelli» (cfr. A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma 'antologia'*, Roma 1974, pp. 233-4; F. Tomasi, *Distinguere i «dotti da gl'indotti»: Ruscelli e le antologie di rime* e P. Marini, «*A Vostra Signoria, o più tosto al mondo sotto il suo nome». La pratica prefatoria di Ruscelli*, in *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia*, Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 6-8 ottobre 2011), a cura di P. Marini e P. Procaccioli, Manziana 2012, II, pp. 571-604 e 803-40; P. Procaccioli, *Dal* colligere fragmenta *al censimento del presente. Il libro di rime come* opus tipographicum, «Italique», 24, 2021, pp. 27-9). Sul funzionamento delle antologie liriche si vedano anche i contributi di F. Tomasi (*Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, pp. 77-112) e P. Zaja (*Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, pp. 113-146), in «*I più vaghi e i più soavi fiori». Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*,

metafora del «concento» implichi anche il riferimento ai molteplici livelli di modulazione delle voci, com'è propriamente nella teoria dell'armonia, con allusione ulteriore ai diversi gradi di abilità versificatoria degli autori, che vanno da poeti illustri a letterati dilettanti e verseggiatori occasionali.

Come avviene di norma per questa tipologia di prodotti[8], la composi-

a cura di M. Bianco ed E. Strada, Alessandria 2001 (il primo ora anche in F. Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova 2012, pp. 25-94). Sono centrati sulle sillogi funebri cinquecentesche i seguenti studi: A. Jacobson Schutte, *Irene di Spilimbergo: the image of a creative woman in late Renaissance Italy*, «Renaissance Quarterly», 44/1, 1991, pp. 42-61; A. Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italica», 75/1, 1998, pp. 41-61; M. Frapolli, *I cigni d'Irene. Il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano*, «Versants», 47, 2004, pp. 63-104; S. Benedetti, *Poesia funebre nella Roma leonina: appunti sulle "lacrimae" per Celso Mellini*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, ii, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma 2006, pp. 393-421; L. Giachino, «*Lagrime scritte, in cui Giulian rimbombe*». *Il Mausoleo per Giuliano Goselini*, in Ead., «*Al carbon vivo del desio di gloria*». *Retorica e poesia celebrative nel Cinquecento*, Alessandria 2008, pp. 73-114 (con un elenco delle raccolte principali alle pp. 93-4); M. Dal Cengio, *Il genere epicedico come affermazione di una* sodalitas. *Il contesto veneziano*, in *Forme della consolatoria*, pp. 169-204.

[8] Il processo di acquisizione e aggregazione dei materiali più usuale nell'allestimento di sillogi di questa tipologia ci è testimoniato da alcune dichiarazioni esplicite dei curatori-raccoglitori, come nel caso del già menzionato avviso «ai lettori» del Ruscelli nel *Tempio*: «in questo libro non s'è servato nel collocar i sonetti altro ordine di prima o poi, se non quello stesso, che l'occasione ha portato a gli autori loro di porne inanti; cioè [...], secondo che i componimenti si sono venuti havendo prima o poi, così ordinatamente si son venuti mettendo di volta in volta. [...] per essere i componimenti di questo libro venutici per le mani di tante et sì diverse persone, hora con lettere d'uno all'altro, hora per mezo di questo et quello, et in tanti mesi, potrà essere che o per colpa altrui, o ancor per mia propria, o per disgratia, o per qual si voglia altra via, alcuni ne sieno smarriti, et non si sien posti nel libro, et alcuni per aventura scambiati di nome, et attribuiti ad autore, di chi veramente non sieno» (G. Ruscelli, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di A. Iacono e P. Marini, Manziana 2011, p. 106). Ancora, in alcuni casi è stato possibile ricostruire la rete di richieste e invii di testi grazie agli scambi epistolari superstiti tra i promotori o i curatori dell'iniziativa editoriale e gli autori, come per la miscellanea in morte di Irene di Spilimbergo (cfr. Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge*, pp. 44-5); spesso i curatori, una volta avuti a disposizione i primi componimenti, solitamente ad opera degli autori più ragguardevoli, si premuravano di farli circolare a corredo delle successive richieste di testi,

zione della *Raccolta* da parte del Coattino si è verosimilmente attuata solo in parte mediante un procedimento di effettiva *recollectio*, che deve aver interessato quei testi già scritti per le celebrazioni funebri (come le orazioni e l'elegia poste in apertura) insieme ad altri forse ugualmente già redatti in maniera autonoma rispetto alla sua iniziativa, stampati anche in altri volumetti e *plaquettes*, e si è tradotta in maniera più cospicua nella richiesta e nella sollecitazione alla composizione apposita dei testi che costituiscono la parte più ampia del volume[9]. Pertanto l'operazione di ordinamento dei testi, pubblicizzata ancora nella dedicatoria – si ricordi l'analogia con le «voci bene ordinate» – risponde solo in parte a intenzionali criteri di *dispositio* (prevalentemente vincolati alla lingua, al genere e al metro), essendo significativamente condizionata dai tempi e dalle modalità dell'allestimento. Oltre al dato appena menzionato del confluire nella *Raccolta* di testi probabilmente composti prima che prendesse corpo l'iniziativa del Coattino, l'ipotesi dell'aggregazione dei componimenti in blocchi annessi via via al corpus in momenti distinti, secondo una prassi documentata per altre miscellanee, che prevedeva la disposizione dei componimenti nell'ordine in cui questi giungevano nelle mani dell'editore[10], è ulteriormente avvalorata anche dai diversi casi di ripetizioni interne di sezioni analoghe e di autori già comparsi in precedenza.

La silloge si apre con una sezione latina (1) contenente i testi letti durante le esequie del 22 marzo (cc. A3*r*-9*r*): l'orazione di Pietro Magno (*Oratio in funere Alexandri Farnesii S. R. E. Cardinalis*), letterato originario di Arpino al servizio del cardinale Gianfrancesco Gambara, che aveva pubblicato nel 1587 una raccolta di orazioni dedicata al duca Ottavio Farnese[11], e l'*Elegia* composta da Francesco Benci, professore di retorica nei Collegi di Siena, Perugia e Roma e autore di orazioni, opere poetiche e drammi

in modo da poter trasmettere empiricamente le proprie direttive su temi e aspetti formali: si veda ancora la bibliografia cit. alla nota precedente.

[9] A proposito di questa prassi, di recente Paolo Procaccioli ha evidenziato come l'operazione che presiede all'allestimento delle sillogi poetiche prodotte a partire da metà Cinquecento non consista più tanto nel «*colligere fragmenta*», con il proposito di «documentare una situazione passata per celebrarla o promuoverla a esempio» come nelle antologie liriche di inizio secolo, quanto nel «costruire un *opus fragmentarium*», finalizzato non al «recupero di un pregresso ma *al* censimento del presente» (cfr. Procaccioli, *Dal* colligere fragmenta, p. 22).

[10] Cfr. *supra*, nota 8.

[11] *De consilio*, Roma, presso F. Zanetti e G. Ruffinelli, 1587.

latini. A queste segue una sezione di prose volgari (2), che comprende la traduzione dell'orazione del Magno fatta da Giuseppe Castiglione (*Orazione del Signore Pietro Magno fatta nell'essequie* [...] *tradotta di latino in lingua toscana*), poeta, oratore e governatore di Corneto sotto Sisto V, e una seconda *Orazione per l'essequie* redatta dal poligrafo veneziano Giovan Battista Leoni, noto soprattutto per le sue *Considerazioni* sulle *Storie* del Guicciardini (Roma, Giolito, 1583) e autore anche di madrigali, rime e favole morali firmate con lo pseudonimo di Lauro Settizonio.

Alle prose segue l'ampia sezione di rime volgari (3), entro la quale è possibile isolare un primo manipolo di componimenti (3a: cc. B9*v*-C1*v*), costituito esclusivamente da forme brevi (sonetti e madrigali)[12], che si può ipotizzare fossero i primi a essere consegnati al raccoglitore e a circolare tra gli autori chiamati a contribuire alla silloge, acquisendo la funzione di testi modello. Questa microsezione è resa riconoscibile dall'inserimento di una greca al termine – che ne marca graficamente la separazione rispetto alla serie successiva di rime, disposte in ordine alfabetico secondo le iniziali dei nomi degli autori – e soprattutto dalla collocazione in testa dei componimenti di autori illustri. La silloge poetica in volgare si apre infatti sul nome autorevole di Torquato Tasso, che al tempo della morte del cardinale si trovava nuovamente a Roma da pochi mesi ed era alla ricerca della protezione del pontefice Sisto V: già Solerti non mancava di evidenziare la dissonanza tra il rifiuto a partecipare all'altra rilevante iniziativa collettiva praticamente contemporanea, la raccolta funebre per il poeta Giuliano Goselini, e il contributo offerto per la morte del Farnese, ipotizzando che questo fosse motivato dall'intenzione di omaggiare il protettore Marco Pio, signore di Sassuolo e sposo di Clelia Farnese, figlia del cardinale[13]. Il poeta compose per l'occasione ben cinque testi (*Rime* 1430-1434), tre dei quali, due sonetti e un madrigale, sono collocati in questa prima sezione: il secondo sonetto, *Questa morte non è, che non ancide*, sarebbe stato poi selezionato dall'autore per entrare a far parte del progetto di una silloge di componimenti d'encomio, la cosiddetta 'Terza parte'

[12] Cfr. Dal Cengio, *Il genere epicedico*, p. 171 nota: «[i madrigali], particolarmente adatti a restituire l'effetto lirico dell'epigramma funebre o dell'epitaffio di tradizione classica, divennero sempre più in voga a fine Cinquecento al punto che con il XVII secolo si allestirono intere raccolte funebri di soli madrigali, come le *Dogliose lagrime* per Carlo Saraceni (Venezia, Iseppo Imberti, 1620)».

[13] Cfr. A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, I, Torino 1895, pp. 628-9.

delle rime, riconosciuta nel codice Vat. Lat. 10980[14]. Al Tasso seguono altri due nomi illustri: il 'cavaliere' Alessandro Guarnelli, segretario del cardinale, al quale aveva dedicato i primi due libri della sua traduzione in ottave dell'*Eneide*[15], che partecipò con otto sonetti, e Luigi Eredia, poeta, erudito e diplomatico palermitano[16], con un solo sonetto. Nella sezione successiva (3b: cc. C1*v*-D4*v*), ancora circoscritta a componimenti brevi, gli autori sono inizialmente disposti in ordine alfabetico (cc. C1*v*-C6*v*): tra questi compaiono altri letterati, come il fiorentino Bartolomeo de' Rossi[17] e Fabrizio Caroso, noto specialmente per il trattato sulla danza *Il Ballarino* (Venezia, F. Ziletti, 1581)[18], e alcuni dilettanti, prevalentemente funzionari e religiosi, tra i quali l'abate napoletano Francesco Polverini, corrispondente e protettore del Tasso. Questa parte di rime brevi volgari è ulteriormente accresciuta con il contributo di altri autori (cc. C7*r*-D4*v*), non più ordinati secondo un criterio preciso e ancora di disparata provenienza e perizia letteraria: assieme ad altri funzionari della Curia, come Orazio Tromboni, computista della Camera apostolica al servizio del car-

[14] Il sonetto è a c. 56*r*, ora edito come CLXXIV in T. TASSO, *Rime. Terza Parte*, ed. critica a cura di F. Gavazzeni e V. Martignone, Alessandria 2006, p. 187.

[15] Rispettivamente: Roma, V. Dorico, 1554, e Roma, G. Bolano degli Accolti, 1566. Oltre ai sonetti per la morte del suo protettore, stampati anche autonomamente in opuscolo nello stesso mese di marzo 1589, ancora nello stesso anno partecipò alla raccolta funebre per Giuliano Goselini e nel 1591 compose sette sonetti per la promozione di Duarte Farnese al cardinalato. Il titolo di 'cavaliere' con cui è designato nella *Raccolta* si riferisce alla carica di cui fu insignito nel 1571 presso l'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro (cfr. E. RUSSO, *Guarnelli, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 60, Roma 2003).

[16] Eredia fu noto per la profondità della sua dottrina platonica e come rimatore in generi e metri diversi; molte sue poesie furono pubblicate postume: cfr. R. CONTARINO, *Eredia, Luigi*, in DBI, 43, 1993.

[17] Fu al servizio di Lotario Conti, marchese di Pratica e duca di Poli, figlio di Violante Farnese e protetto del cardinale Alessandro. Al Conti è dedicato l'opuscolo in cui raccolse altri componimenti in morte del cardinale (Roma, Diani, ded. datata al 16 apr. 1589). Figura anche come autore delle 'dichiarazioni' alle antichità e modernità romane stampate da Andrea della Vaccaria nel 1600 (*Ornamenti di fabriche antichi et moderni dell'alma città di Roma*).

[18] Scrittore, compositore di musica, coreografo e maestro di ballo nato a Sermoneta intorno al 1531, fu protetto della famiglia Caetani e probabilmente da loro introdotto a Roma: cfr. A. ASCARELLI, *Caroso, Fabrizio*, in DBI, 20, 1977.

dinale Scipione Borghese[19], si ritrovano ancora degli scrittori, tra i quali l'astronomo e poeta ravennate Tiberio Sbarra[20]; un altro fiorentino, Giovan Brandimarte Franconi[21], autore di un'opera sulla battaglia di Lepanto, e l'aretino Baldo Catani, precettore del cardinale Alessandro di Montalto e autore di un poema incompiuto dal titolo *Argonautica*. Questa sezione annovera pure due artisti: il pittore Scipione Pulzone detto Gaetano[22] (designato come «illustrissimo Sig. S. G.»), che partecipò con un sonetto e due madrigali, e l'architetto e matematico Onorio Longhi[23], che compare qui con un madrigale; mentre l'inserimento di una greca (c. C12*v*) potrebbe delimitare una sequenza di personalità attive a Roma in stretta collaborazione con la Curia e i Farnese, come il tipografo Nicolò Muzi[24], il comandante delle galere pontificie Giulio Cesare Grillo[25] e il poeta satirico romano Latino Doni[26]. Al termine della parte di rime volgari si può ancora distinguere una sequenza di testi, ad opera di tre autori, contraddistin-

[19] Cfr. C. Nardi, *I registri del pagatorato delle soldatesche e dei tesorieri della legazione di Avignone e del Contado Venassino nell'Archivio di Stato di Roma (1562-1791)*, «Mélanges de l'école française de Rome», 107/1, 1995, pp. 15-120, nn. 24 e 27.

[20] Diede alle stampe una raccolta di sonetti pastorali (1592); suoi testi compaiono nella *Raccolta* del Guaccimanni (Roma, P. de' Paoli e G. B. Giovanelli, 1623).

[21] L'opera (inc. *Armar d'una galea sottile*), conservata nel cod. Magl. xix, 9, è dedicata al granduca di Toscana.

[22] Nato a Gaeta intorno al 1544, fu allievo di Jacopino del Conte e sin da giovane intrattenne rapporti con esponenti di spicco della nobiltà e della Curia romana. Nel 1579 realizzò un ritratto del cardinale Alessandro: cfr. S. De Mieri, *Pulzone, Scipione*, in DBI, 85, 2016.

[23] Originario di Viggiù (Varese), fu anche autore di componimenti poetici d'occasione. Operò prevalentemente a Roma sotto la protezione degli Altemps, per i quali realizzò, tra l'altro, il disegno del catafalco per le esequie del cardinale Marco Sittico. Cfr. G. Lerza, *Longhi, Onorio Martino*, in DBI, 65, 2005.

[24] Romano, formatosi presso Giovanni Gigliotti, fu forse erede del Coattino nel 1594; produsse, in autonomia o per altri editori, numerose edizioni musicali, spesso su finanziamento della Curia: cfr. S. Franchi, *Muzi, Nicolò*, in DBI, 77, 2012.

[25] Originario di Salerno, fu anche rimatore: cfr. F.M. Apollonii Ghetti, *Giulio Cesare Grillo. Commissario delle Galere di Nostro Signore*, «Strenna dei Romanisti», 40, 1979, pp. 15-33.

[26] Compose una canzone per le nozze di Ranuccio Farnese, l'*Alcide* (Venezia, D. Nicolini, 1600), poi ristampata nella *Corona di Apollo* di Piergirolamo Gentile (Venezia, S. Combi, 1605).

ti dalla denominazione di «lamento» e composti in metri diversi (3c: cc. D5*r*-9*v*): abbiamo un'ode di 25 stanze miste di endecasillabi e settenari dal titolo *Lamento di Roma* di Ettore Santa Croce d'Andria; un polimetro[27] di Orazio Franceschini da Sabina intitolato *Lamento del Giglio* e il *Lamento di Caprarola e conforto d'Amaranto*, articolato in nove unità metriche (composte da uno schema irregolare di endecasillabi e settenari) divise tra i due interlocutori fittizi del titolo, del teologo servita Antonio Zanobi[28]. Segue una sezione dedicata alle canzoni (3d: cc. D9*v*-E6*v*), alle quali sono eventualmente acclusi i sonetti dei medesimi autori: tra queste, una canzone che riproduce lo schema di *Rvf* 325 ad opera di Nicolò Acquisti, che già aveva partecipato con due sonetti alla seconda sezione di rime (3b); e il *Trionfo della Fama contra la Morte* dell'Arciprete di Ronciglione Egidio Pompa, sullo stesso schema di *Rvf* 359. La sezione volgare è infine ampliata con un'ulteriore compagine di sonetti (3e: cc. E6*v*-8*r*), aperta ancora una volta dal Tasso con l'aggiunta di altri due componimenti, verosimilmente composti in un secondo tempo[29].

Appare invece meno complessa la stratigrafia del corpus di versi latini (cc. E8*v*-F4*v* e G2*r*-3*v*), collocato al termine delle liriche volgari e ripartito in due sezioni alle quali è interposta una compagine di prose sempre in

[27] Il componimento può essere descritto come segue: 13 distici formati da un settenario e un endecasillabo a rima baciata + 3 coppie e un terzetto di endecasillabi a rima baciata, ciascuno preceduto da un endecasillabo irrelato + 5 distici di settenari ed endecasillabi a rima baciata.

[28] Fiorentino, nipote e segretario di Lelio Baglioni, fu maestro in teologia e nel 1604 divenne decano all'Università di Firenze. Nel 1612 venne eletto Provinciale di Toscana e poi Procuratore generale dell'Ordine servita.

[29] Un possibile indizio di una composizione in due momenti distinti, seppure in assenza di indicazioni cronologiche precise, viene dalla ripartizione dei testi tra le pubblicazioni autonome. In due opuscoli stampati nello stesso anno a Roma si riscontrano infatti, rispettivamente, il madrigale e uno dei due sonetti qui collocati nella prima sezione, e gli altri due sonetti qui inseriti nella parte successiva (*Nella morte dell'illustrissimo cardinal Farnese. Del sign. Torquato Tasso*, Roma, Vincenzo Accolti, [1589]: *Questa morte non è, che non ancide*; *Or versi urne di pianto il Tebro, e i fonti*; e *Idem*, Roma, Tito e Paolo Diani, [1589]: *S'apria sereno in oriente il giorno*; *Questa mia di cipresso e di ginebro*); ancora, i primi due sonetti e il madrigale si trovano accostati in un'altra pubblicazione milanese in morte del cardinale (*Canzoni e rime spirituali in morte dell'illustriss. et reuerendiss. cardinal Farnese composte da diuersi eccelenti autori. Con l'essequie celebrate nella sua morte*, Milano, Leonardo Pontio, 1589).

volgare (un *Discorso* del teologo Cesare Scarnati, il resoconto delle esequie con la descrizione e il disegno del catafalco dell'architetto Girolamo Rainaldi; cc. F5*r*- G2*v*), possibile segnale di un allestimento in due tempi: a fronte di una certa uniformità metrica, per cui la variazione si riduce alle sole misure in cui si trovano combinati i distici elegiaci, le rubriche danno conto di un'interessante differenziazione di generi (*carmina*, *tumuli*, epitaffi, elegie, epigrammi), accostati senza distinzioni di sorta. Alla parte conclusiva della *Raccolta* si aggiunge un'ulteriore sezione di rime volgari più variegata delle precedenti (oltre a sonetti e madrigali compaiono anche delle ottave liriche e un capitolo ternario), che verosimilmente ospita i testi giunti all'ultimo, tra i quali anche quelli di tre autori che avevano già contribuito alla silloge: rispetto ai primi componimenti, questi si differenziano forse per l'intento di offrire un corrispettivo volgare della sezione epigrafica latina, in quanto sono contraddistinti dalle intitolazioni di «epitafio» (ciascuno della misura di una terzina) e «nella sepoltura». Chiudono infine il volume tre sonetti in spagnolo composti da Cristóbal de Mesa[30] (cc. G7*v*-8*r*) e la tavola degli autori (G8*v*-9*r*).

2. *Mausoleo, anzi Tempio: modi e forme dell'encomio*

L'immagine della polifonia vocalica tratteggiata nella dedicatoria ha alcuni paralleli nella silloge poetica, dove assolve la medesima funzione di rispecchiamento dell'operazione collettiva attuata. Se l'esortazione «e s'odan meste voci a mille a mille» contenuta nel madrigale tassiano (*Or versi urna di pianto il Tebro e i fonti*, c. B10*r*) pare riferirsi in maniera più immediata alla dimensione universale del lutto e potrebbe alludere solo indirettamente al consesso chiamato a piangere poeticamente la morte del cardinale, il riferimento metatestuale all'impresa letteraria realizzato mediante l'immagine del canto collettivo – al di là dei numerosi moniti a convertire petrarchescamente il pianto in canto e viceversa – emerge più

[30] Poeta e traduttore (1561-1633), giunto in Italia nel 1587 conosce Tasso, da cui viene sensibilmente influenzato, e, fra gli altri, l'Eredia che compare tra gli autori della *Raccolta*; torna in Spagna nel 1592, e dopo due anni pubblica il suo primo poema epico, *Las Navas de Tolosa*. Dalla notizia presente nella *Raccolta* si desume la sua appartenenza all'ordine agostiniano: cfr. M. del Mar Gonzalez Mariano, *Cristobal de Mesa. «Valle de lagrimas y diversas rimas» [1607]. Edicion critica y estudio*, tesi di dottorato, Universidad de Huelva 2015, p. 25 nota 21.

chiaramente in altri testi della raccolta, come nel cenno a «questi eterni carmi» in un componimento di Baldo Catani[31], oppure nella terzina conclusiva del sonetto di un autore che si firma con le sole iniziali (F. M.): «Tal che mentre tua morte piange e grida / Roma per gli atti tuoi chiari e pregiati / più fama ti procura in prosa e in carmi»[32].

Sulla metafora strutturale del canto collettivo si registra poi l'interferenza di un altro campo figurato molto frequente nelle miscellanee liriche rinascimentali, quello relativo all'architettura. Infatti, se l'intitolazione generica di '*Raccolta*' (con l'altrettanto piano participio «fatta da») manca di qualsivoglia implicazione figurata, compresa quella introdotta nella dedicatoria, va notato che su di essa, sin dal frontespizio, si stende l'ombra dell'immagine architettonica del catafalco, del quale è immediatamente pubblicizzata la riproduzione visiva contenuta nel volume. A questo, dunque, è affidata la sopravvivenza memoriale dell'apparato architettonico, una volta effettuata la transizione, per opera del suo stesso artefice, il Rainaldi, dalla cartapesta alla carta, nelle forme della xilografia e, soprattutto, dell'ecfrasi[33]. Ma non solo: attraverso un analogo processo di conversione, funzionale alla trasmissione della lode, anche la compagine poetica rinsalda l'immagine della silloge come pendant testuale, e pertanto duraturo, del mausoleo (effimero) allestito per il rito funebre, attuando sin dai testi d'apertura l'allusione agli elementi dell'architettura funeraria, come nelle terzine del primo sonetto tassiano:

Per te [Roma] piange e si gloria ancor nel lutto
mirando le belle opre e 'l santo essempio.
Da' sette colli in tanto a noi rimbomba

e dal Tebro alta voce: «a te costrutto,
padre, qual rogo fia, qual degna tomba?
Se Mausoleo non basta, alziamo il Tempio»[34].

[31] C. C11*v*.

[32] C. C7*r*.

[33] Con intento esplicitamente dichiarato: «E perché quei che non sono stati presenti possino ancor essi goder de l'onor fatto a sì degno signore e insieme ammirare l'altezza del sì stupendo funerale, mi è parso e con la presente stampa e disegno e con questo breve discorso rappresentarle tutto quello che in esso mi è parso degno di memoria e di luce» (cc. F12*r*-*v*).

[34] C. B9*v*.

Se l'esortazione di Roma a farsi sepolcro per il grande estinto è repertoriale – la si ritrova, per esempio, anche in un sonetto di Bernardo Tasso in morte di un altro Farnese, Orazio (m. 1555)[35], e torna in altra forma nel successivo madrigale – e sarà uno dei motivi portanti dell'intera raccolta, tuttavia, per l'accostamento delle due forme architettoniche, non si può non pensare a un'allusione al cerimoniale che si era effettivamente svolto, non solo per la costruzione del catafalco «in forma di tempio, overo Mausoleo rotondo»[36], secondo quanto recita la descrizione dell'apparato, ma anche per il riferimento sovrapposto al «Tempio» che lo aveva ospitato, ovvero la Chiesa del Gesù in cui si tennero le esequie del 22 marzo e dove venne allestita la tomba, che fu probabilmente l'opera architettonica più importante tra quelle fatte edificare dal cardinale a Roma. Ecco che non solo si innesca una variante del diffusissimo meccanismo dei 'sopravanzamenti'[37], che prospetta l'insufficienza di una delle meraviglie del mondo antico in raffronto al santuario romano e al 'tempio nel tempio' eretti dai moderni, ma si instaura un ulteriore piano di interferenze, per cui l'omaggio letterario diviene tentativo di traduzione e di riproduzione, in segno di gratitudine, dell'opera di edificazione del celebrato.

Per quanto riguarda i testi iniziali, pronunciati durante la cerimonia funebre nel santuario, il 'tempio' è oggetto di un rapido cenno deittico nell'orazione di Pietro Magno[38] ma diviene centrale nella chiusa dell'*Elegia* di Francesco Benci, dove insieme allo snodarsi della lode dei suoi ornamenti, degli ori e dei marmi, si compie la conversione da *templum* a *sepulcrum*[39]; ancora, il 'tempio' è fatto destinatario conclusivo nella lunga serie di allocuzioni indirizzate alle parti di Roma, svolte sul motivo topico

[35] Cfr. B. Tasso *Rime*, 4, 34 (*Alza, Tebro dolente, un Mausoleo*).

[36] C. F12*v*.

[37] Di cui *infra*.

[38] «Quid verbis opus est? Farnesii beneficentiam, quo te cumque verteris, tot aedificia, tot sacrarum aedium ornamenta, *huius ipsius templi parietes* loquuntur [...]» (c. A6*r*); così tradotto nella versione di Giuseppe Castiglione: «Ma che occorre far più parole? Della beneficenza del cardinal Farnese, dovunque volgeremo gl'occhi, tanti edificii, tanti ornamenti di chiese, *le mura di questo stesso tempio*, parlano [...]» (c. B1*r*; corsivi miei).

[39] Cfr. c. A9*r*: «Sed cur vos taceam magni de nomine Iesu / vos Capitolinis proxima templa iugis?/ [...] Venerit huc quisquis, lucentem pronus ad aram / rite simul Superis fuderit ore preces; / cetera contemplans, venerabitur ante sepulcrum / Principis et lacrimans talia dicta dabit: / "Magnus Alexander iacet hic Farnesius. An ne / umquam erit, ut similem postera saecla ferant?"».

dell'«ubi est...?», nell'*Orazione per l'essequie* di Giovan Battista Leoni: «Ma tu tempio, tu mole sacratissima e veneranda, figura adequatissima del religioso cuore di chi ti fabricò, dov'è l'auttore? Dov'è il protettor tuo? Ahi, che nelle viscere te l'hai rinchiuso [...]»[40]. Mentre nelle orazioni iniziali, composte appositamente per le celebrazioni funebri, il 'tempio' designa in senso proprio il santuario del Gesù, è istruttivo invece che nella terza orazione della raccolta, il *Discorso* di Cesare Scarnati, ospitato nella sezione di prose del fascicolo finale ed evidentemente redatto proprio in occasione dell'allestimento del volume, il giovane autore faccia riferimento agli omaggi funerari degli incensi e agli ornamenti scultorei solo come trasfigurazioni dell'omaggio letterario:

Egli in luogo d'incensi merita sempre i suavissimi odori di que' fiori che tutto dì colgono le dotte Ninfe nella sommità di Parnaso. Venite giovani ardenti e studiosi, venite tutti e a gara l'un de l'altro riempite le vostre carte de le lodi immortali di questo illustrissimo Prencipe, e come di cosa eccellente forzatevi di far ritratto, perché quello era quel gran folgore di religione, che veramente merita le statue e che di lui si onorino tutte le carti de' dotti scrittori, acciò che a ciaschedun sia più che chiaro quanto vaghi siate stati de l'immortalità del suo nome[41].

In questo passaggio è inoltre interessante come attraverso il convenzionale paragone tra le arti emerga nuovamente la dimensione collegiale dell'encomio, non solo nella sua accezione prettamente agonistica, rimarcata nell'esortazione a provarsi nella giostra poetica, ma anche come condizione necessaria della lode stessa, alla quale risulterebbe insufficiente il singolo autore e che quindi più oltre viene ricusata con un'estenuata professione di modestia[42].

Su questo piano di riferimenti metaforici e letterali andrà poi implicata anche l'interferenza delle intitolazioni metonimiche di due diverse tipologie di prodotti editoriali preposti all'omaggio collettivo e occasionale, uno dei quali ormai già costituitosi in una tradizione notevole, l'altro an-

[40] Cit a c. B7*v*.

[41] C. F8*v*.

[42] Ricorre ancora al paragone tra le arti la professione di modestia sviluppata nella canzone di Nicolò Acquisti relativamente al tentativo di descrizione ecfrastica delle opere architettoniche patrocinate dal cardinale: «Ma di tante e mille altre e più belle opre / qual già mai stil tanto alto e qual ingegno / giungerà al merto e al segno? / Che dirne potrà 'l mio debile e fioco?» (c. E1*v*).

cora ai suoi primi affioramenti, almeno per il contesto italiano. Se infatti il modello del 'Tempio' di rime si offriva già declinato in numerosi esemplari, a partire almeno dalla già menzionata iniziativa del Ruscelli in lode di Giovanna d'Aragona, e sarà adottato dal Tasso stesso per l'antologia poetica dedicata a Flavia Peretti Orsini data alle stampe solo due anni più tardi[43], il tipo del 'Mausoleo' di rime, variante del primo e specifico per le sillogi in morte, a questa altezza cronologica era praticamente inedito in Italia, attestato solo nell'intitolazione della raccolta in onore del poeta Giuliano Goselini che usciva in quegli stessi mesi[44], mentre era ben vivo

[43] Nel volume che Tasso allestì per la nobildonna romana (*Tempio fabricato da diversi coltissimi e nobiliss. ingegni, in lode dell'illust.ma ed ecc.ma donna Flavia Peretta Orsina, duchessa di Bracciano. Dedicatole da Uranio Fenice* [pseudonimo di Torquato], presso Giovanni Martinelli, 1591) la metafora architettonica è sviluppata non solo nella denominazione, nel participio e nell'incisione del frontespizio ma anche nella composizione strutturale della raccolta, aperta da una serie di sei sonetti ad opera dello stesso poeta che elaborano e variano proprio quell'immagine del tempio (cfr. M.P. Mussini Sacchi, *Tasso e il Tempio in lode di Flavia Orsina: prima ricognizione*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Padova 2003, pp. 511-31; Y. Loskoutoff, *Genèse et symbolique du «Tempio» réuni par Torquato Tasso pour Flavia Peretti, duchesse de Bracciano (1591)*, «Studi tassiani», 56-58, 2008-2010, pp. 123-51). Sulla concezione del testo come edificio nel Rinascimento si veda almeno L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino 1995, pp. 198-209; in particolare per i templi letterari, cfr. A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena 1991, pp. 138-9; M. Bianco, *Il 'Tempio' in onore: parabola di un genere antologico cinquecentesco*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova 2004, pp. 163-89; L. Giachino, *Tra celebrazione e mito. Il* Tempio *per Cinzio Aldobrandini*, in Ead., *«Al carbon vivo del desio di gloria»*, pp. 139-56; M. Favaro, *Duttilità di una metafora. Note sui "templi" letterari profani del Cinquecento*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. di Brazzà, I. Caliaro, R. Rabboni, R. Norbedo e M. Venier, Udine 2016, pp. 201-9 (con censimento delle opere italiane e francesi con questa denominazione alle pp. 202-3) e, dello stesso, la più ampia ricognizione che mette in relazione la metafora con l'architettura sacra contemporanea e integra il versante delle raccolte di lirica spirituale: *L'ambiguità della lode: i templi di rime e la questione del sacro*, in Id., *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano 2021, pp. 203-95.

[44] La stampa riporta la data del 1589 ma la dedicatoria di Bartolomeo Ichino è datata al 15 dicembre 1588; per le modalità con cui l'immagine del mausoleo si riverbera nei componimenti, cfr. Giachino, *«Lagrime scritte»*, pp. 73-5: anche in questo caso, come

il corrispettivo francese del *tombeau poétique*[45]. Ancora nel contesto delle trasfigurazioni architettoniche, non andrà poi dimenticata per la parte latina la sovrapposizione dell'immagine del *tumulus* nei componimenti con questa intitolazione che si sono già menzionati, dove però essa è ormai ridotta a metafora fossile, mero segnale dell'acquisizione di una tradizione autorevole che fa capo a Pontano[46].

Allo stesso modo di quanto rilevato per i *tombeaux* francesi, anche nel caso della *Raccolta*, qualora nei testi affiori il campo semantico delle arti e in particolare quello dell'architettura funeraria, questo può essere accostato alla scrittura poetica tanto in una relazione di equivalenza quanto di vera e propria concorrenza. Per il primo caso si può citare l'esempio di un

si è visto per il primo componimento tassiano, l'allusione all'architettura funeraria è instaurata già a partire dal sonetto d'apertura della silloge (che però qui corrisponde al primissimo testo poetico dopo la dedicatoria) e sviluppata con un analogo meccanismo di superamento ma, com'è ovvio, essendo posta in primo piano già dall'intitolazione, essa si sovrappone immediatamente e in forma esplicita all'operazione letteraria: «Quest'or di fama qui gran Mausoleo / (di via più grido che di Caria i marmi) / è degna mole di lugubri carmi / che nobil schiera al gran poeta feo». Sulla diffusione della metafora architettonica nei titoli delle raccolte funebri cinquecentesche cfr. G. Parenti, *L'invenzione di un genere, il* Tumulus *pontaniano*, «Interpres», 7, 1987, pp. 125-58, pp. 150-2.

[45] Sui quali si vedano almeno A. Fleges, *«Je ravie le mort». Tombeaux littéraires en France à la Renaissance*, «La Licorne», 29, 1994, pp. 71-142, e J.C. Bélanger, *L'édification d'un Tombeau poétique: du rituel au recueil*, «Études françaises», 38/3, 2002, pp. 55-69, in part. 65-9.

[46] Per il quale era invece ben viva la correlazione tra «tumuli di carta e tumuli di pietra», dato che alcuni carmi furono effettivamente incisi come epigrafi tombali: cfr. Parenti, *L'invenzione di un genere* (in part. pp. 145-8 per la diffusione successiva della denominazione *tumulus*); D. Coppini, *Memoria e ricordo. Tumuli di carta e tumuli di pietra nella poesia di Giovanni Pontano*, in *La Mémoire en pièces*, éd. par A. Raffarin et G. Marcellino, Paris 2020, 389-416. Tra le caratteristiche della poesia funebre pontaniana rilevate da Parenti come di lungo corso, oltre all'affioramento nei testi della metafora del sepolcro, figurano altri elementi che hanno riscontro anche nella *Raccolta* per il Farnese e che saranno esaminati nel dettaglio nelle prossime pagine, come l'attribuzione del compianto a una voce diversa da quella dell'autore, talvolta con la rappresentazione di un familiare superstite che celebra le esequie, e l'estremizzazione dell'*interpretatio nominis*, anche con l'eventuale allusione a una metamorfosi floreale (su cui cfr. rispettivamente le pp. 137-9 e 141-2 del saggio cit.).

sonetto di Francesco Polverini, dove la composizione letteraria duplica ed eguaglia la costruzione di opere architettoniche in memoria del cardinale:

Resterà ben che del suo pianto e duolo
in vece, al suo gran padre e bronzi e marmi
erga via più che non a mille Augusti.

E ne' tempi e per strade in aurei carmi
diagli lode che passi a l'altro polo,
qual solea FAR NE' SEcoli vetusti[47].

Accanto a questa, non manca la declinazione agonistica del paragone, in cui la scrittura, una volta impressa e moltiplicata sulle carte date alle stampe, autocelebra il proprio primato nella propagazione della lode nello spazio e, soprattutto, nel tempo. Si veda, ad esempio, una variazione del motivo convenzionale del «monumentum aere perennius» nelle terzine di un sonetto di Barattano de' Barattani:

La sua pietade, ancor che a' giorni nostri
in pover petti viva, ancor in marmi
vedrà Farnese più d'un'altra etade;

e i meglior fabri de' lodati inchiostri
l'han fatto statua d'altre lodi e in marmi
e sacra al tempio de l'eternitade[48].

Questo 'mausoleo d'inchiostro', di cui ancora una volta si ribadisce la paternità collettiva, condivisa tra diversi e ottimi artefici, si propone non soltanto di replicare il sepolcro marmoreo, destinato a sopravvivere per più generazioni, ma di superarlo per durata, consacrando la lode di Alessandro al «tempio» dell'eternità.

L'allusione al consesso degli scrittori riuniti a partecipare alla *Raccolta* è tuttavia solo una, e neppure quella maggioritaria, delle modalità in cui vi si esplica il rispecchiamento testuale della dimensione collettiva del pianto e della lode. Questa è quasi totalmente assorbita nel motivo già accennato, veramente pervasivo, delle lacrime di Roma, personificata come entità

47 C. C3*v*; per il gioco onomastico si veda *infra*.

48 C. C12*v*.

unica o moltiplicata nei suoi elementi naturali (i colli, il «Tebro» con le sue ninfe), architettonici (le rovine, i marmi, i nuovi edifici fatti costruire dal cardinale) e umani (specie nella forma massimamente collettiva del popolo beneficato dal Farnese), al contempo vedova, orfana e madre privata del figlio. La geografia del pianto si amplia fino all'amena residenza dei Farnese con il *Lamento di Caprarola e conforto d'Amaranto* del Servita Antonio Zanobi (cc. D8*r*-9*v*), in cui i marmi e gli ostri dell'Urbe classica cedono il passo alla natura bucolica, egualmente gravata dai segni del lutto; e oltre, fino ai territori del Ducato, con la coppia di sonetti con Parma e Roma come interlocutori fittizi composta da Aventurato Aventurati (c. C11*r*).

I testi appena citati riescono ancora utili a esemplificare un'ulteriore modalità con cui avviene nella raccolta il recupero della pluralità delle voci, conseguito mediante una diffusa componente dialogica: in particolare, nel polimetro e nella coppia di sonetti (articolati nella forma della proposta e risposta per le rime)[49], così come nella replica di quest'ultima tipologia in un dittico di Antonio Ercolani che inscena il dialogo tra l'autore e Roma[50], si compie la mise en abîme del discorso funebre, contrapponendo lamento e consolazione[51]. La medesima funzione è espletata ancora in tre componimenti di Ettore S. Croce d'Andria (cc. D4*v*-7*r*) mediante il ricorso alla forma ancor più artificiosa del sonetto dialogato, tipologia già due-trecentesca rivitalizzata nel Quattrocento dalle prove di Boiardo e Filenio Gallo[52], riproposto sperimentandone altrettante variazioni virtuosistiche: la condensazione di quattro battute nel primo verso del *Dialogo: la Parca e Roma*; il sonetto ecoico *Roma ed Ecco*[53]; l'estensione del modello alla

[49] Oltre alla ripresa dello schema e delle rime, sono in comune tre parole rima nelle quartine (*giorno*, *tesoro*, *oro*) e due nelle terzine (*morte*, *via*).

[50] Cfr. c. D2*v*. In questo caso il secondo della coppia è un sonetto caudato che condivide con la proposta schema (ABBA ABBA CDE CDE) e parole rima, con l'aggiunta di una coda su schema eFF.

[51] Si vedano, ad esempio, nel dittico di Aventurato Aventurati gli incipit delle seconde quartine di ciascun sonetto, che recitano rispettivamente «teco mi doglio» e «teco mi riconsolo».

[52] Cfr. F. Suitner, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Dal Medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, I, Firenze 1983, pp. 93-109; V. D'Angelo, *Dopo Cecco Angiolieri: aspetti pragmatici del sonetto dialogato dal Pistoia a Belli*, «Filologia antica e moderna», n.s. 1/1, 2019, pp. 89-102 (in part. il censimento a p. 92 nota).

[53] Il sonetto dialogato riprende una tipologia pluriattestata a partire dal modello di

sesta rima nel *Lamento di Roma*. La mimesi del parlato si ritrova in forme simili pure nella sezione dei carmi latini, come nei tre epitaffi composti da Vincenzo Aulisio rispettivamente in persona della fama, della giustizia e del defunto, come segnalano le stesse intestazioni[54], e nel componimento del teologo Antonio Raguccio intitolato «Ad Romam et ipsa respondet» (c. F1*v*), suddiviso tra cinque distici elegiaci per la proposta e due per la risposta di Roma. La componente discorsiva reale è infine restituita dalle numerose apostrofi al dedicatario della silloge, il principe Odoardo Farnese, spesso designato come destinatario dei componimenti già nelle intestazioni che vi sono preposte[55].

Intorno ai nomi di Alessandro e Odoardo è costruito in maniera compatta un articolato complesso figurato di metafore, controfigure esemplari e giochi fonici. L'*exemplum* classico con cui è realizzata nell'intera silloge la lode del cardinale è ovviamente suggerito dall'identità onomastica: il paragone con Alessandro Magno, di norma declinato non come rapporto di equivalenza ma secondo la dinamica del 'rincaro', che prevede il superamento del soggetto celebrato rispetto all'eroe antico[56], si propaga a partire dai testi modello in una percentuale altissima di componimenti. Introdotto sin dall'*Orazione* di Giovan Battista Leoni, dove l'eccezionale capacità del giovane Farnese nel gestire la precocissima carica cardinalizia era paragonata al dominio del condottiero macedone sull'indomito destriero Bucefalo[57], l'*exemplum* apre di fatto la compagine lirica con la formulazione tassiana nella quartina iniziale del già citato primo sonetto:

Poliziano, *Rime* 36 (*Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo*): le ultime due parole di ogni verso, eccetto l'ultimo, sono in omoteleuto a simulare un effetto di eco.

[54] A cc. E10*r*-10*v*: *Fama loquitur* (1 distico elegiaco); *Iustitia loquitur* (1 distico elegiaco); *Cunctis mortalibus Cardinalis ipse loquitur* (4 distici elegiaci).

[55] L'unico altro destinatario reale di un componimento che sia esplicitamente indicato è costituito da un soggetto collettivo, i «Canonici di S. Pietro» che trasportarono il feretro nel corteo funebre (per cui si veda anche il *Resoconto delle esequie*), ai quali è indirizzato un sonetto del Guarnelli (c. B11*r*).

[56] Cfr. M. Residori, *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca 2011, pp. 19-49, p. 41; si veda anche F. Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève 1977.

[57] Cfr. c. B5*r*: «agevolasti all'incapacità di quegli anni peso sì grave con così ingegnosa docilità che qual famoso Alessandro appunto stupì e rallegrossi ogn'uomo in vederti trattare e reggere questo ferocissimo Bucefalo»; più oltre Leoni aggiunge l'*exemplum* di

Non fu la morte d'Alessandro acerba
de l'Asia vinta a' vincitori illustri,
come a Roma la tua, che tanto illustri
lei, che d'antico onor è men superba.

Nei versi tassiani il sopravanzamento implica le qualità del personaggio oggetto dell'encomio non solo in maniera diretta ma anche mediante la comparazione della profondità del lutto conseguente alla sua perdita e inoltre trascina con sé, in un meccanismo analogo, anche l'allusione alle glorie della Roma classica.

Sulle molteplici possibilità di declinazione dell'*exemplum* di Alessandro agisce anche il modello dei due sonetti petrarcheschi che si aprivano proprio sul nome del macedone, *Rvf* 187 (*Giunto Alessandro a la famosa tomba*) e 232 (*Vincitore Alessandro l'ira vinse*), la cui eco memoriale si riverbera in veri e propri calchi dei versi incipitari: oltre al nome, da quelli sono ripresi e risemantizzati, in adattamento al nuovo contesto, anche altri elementi, come la «tomba» del primo, ad esempio nell'incipit del sonetto di Baldo Catani, *Morto Alessandro a la famosa tomba* (che riprende da *Rvf* 187 anche le parole della rima A), e il motivo del vincitore a propria volta superato e sconfitto del secondo, che ben si presta, ancora una volta, alla realizzazione dell'encomio nella forma del sopravanzamento dell'eroe esemplare, come nei sonetti di Bartolomeo de' Rossi («Vincitore Alessandro il mondo vinse / con l'armi e questi col valor se stesso») e di Latino Doni («Vincitore Alessandro, invitto e al[t]ero / il romano Alessandro avea già vinto»)[58], dove l'esasperazione virtuosistica dello schema (ancora dall'ultimo testo, vv. 9-11: «In altri vincitor, vinto in se stesso, / con lunga incerta guerra al fin pur volse / di morte trionfar, mentre morìo») coniuga l'imitazione del verso con la memoria di Laura morta che «vins*e* il mondo, e *se* stessa» (*Rvf* 359, 50).

In sostituzione del nome proprio, il *senhal* più ricorrente è senza dubbio quello del giglio, chiaramente allusivo allo stemma farnesiano, ma a

un altro omonimo, Alessandro Severo, che insieme al Magno sarebbe stato superato dal Farnese quanto a devozione con l'edificazione della Chiesa del Gesù: su questo passaggio si potrebbero estendere le considerazioni sulla superiorità degli eroi moderni rispetto agli antichi eretici e infedeli proposte per Tasso in L. Giachino, *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso*, «Studi Tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 47-65, ora in Ead., *«Al carbon vivo del desio di gloria»*, pp. 115-37.

[58] Un refuso nella stampa: *aliero*.

partire dai testi d'apertura attorno all'immagine botanica si sviluppa e moltiplica, mediante processi di variazione e accumulo di tradizioni, tutto un apparato di figuranti, nel segno di una sempre più marcata artificiosità. Già nell'elegia di Francesco Benci al giglio è affiancato il giacinto, suo gemello purpureo secondo Ovidio[59], non solo come rinvio al colore della veste cardinalizia ma anche per la sua simbologia luttuosa, legata alla credenza che leggeva il lamento «Ai» nelle screziature dei suoi petali e derivata ancora dalla vicenda del mito, ma qui ulteriormente mescidata con una tradizione parallela, veicolata da una facile memoria virgiliana[60]; non solo: sul palinsesto classicheggiante si innesta poi il rinvio a un'ulteriore vicenda metamorfica, però di tradizione cristiana, quella della cosiddetta 'stella di Betlemme', una varietà campestre di giglio in cui, secondo la leggenda, sarebbe stata mutata la stella cometa riluttante a lasciare la Terra; il destino dell'astro dunque verrebbe ora invertito, con una implicita transizione dalla metamorfosi vegetale al catasterismo:

Exuit hoc nitidum visu mutata ruborum
purpura: maerentes nam decet iste color.
Sic ferrugineos par est imitari hyacinthos,
heu modo funestae tristia signa domus.

[59] La designazione del giacinto come «lili*um*... purpure*um*» (da Ov. *Met.*, 10, 212-3), che si afferma stabilmente pure nei trattati di botanica tardo-antichi e rinascimentali, e la conseguente sovrapposizione anche figurativa tra i due fiori sono state indagate in relazione alla simbologia elaborata per Odoardo Farnese, anche in questo caso ritenuta allusiva alla carica cardinalizia, e rilevabile in particolare nella scelta della favola di Apollo e Giacinto per uno degli affreschi della loggia di Palazzo Farnese realizzati dal Domenichino e nella presenza di tre gigli purpurei nella sua impresa, attribuita a Fulvio Orsini: cfr. G. Capriotti, *Tre gigli per il cardinale. Una lettura iconografica del ciclo di Domenichino nel «Casino della Morte» di Palazzo Farnese*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», 38, 2007, pp. 97-128. Le numerose occorrenze del giacinto nei componimenti latini e volgari per la morte del cardinale Alessandro lascerebbero immaginare un'elaborazione già precedente di questo immaginario, transitato dallo zio al nipote ed erede, già adombrato nella raccolta come 'nuovo fiore'. Nella *Raccolta* il giglio può ancora essere sostituito dall'iris, che vi si sovrappone già nella tradizione araldica: si veda a questo proposito il dittico di carmi in distici elegiaci *De iride* di Aurelio Orsi (c. E9*r*).

[60] Secondo la quale «Ai» sarebbero le iniziali dell'altrettanto sventurato Aiace: cfr. Verg. *Buc.*, 3, 106-7: «Dic quibus in terris inscripti nomina regum / nascantur flores».

Funerei flores inscripti nomina regum,
et gemitus (eheu non latuere) notas.
Vos ego, vos olim, terrestria sidera sed nunc
lilia in aetheriis sedibus esse putem[61].

Gigli, giacinti e astri si ritrovano spesso nei testi successivi, isolati, in combinazione o sovrapposti, talvolta con l'ulteriore interferenza dell'immagine obituaria classica del fiore reciso[62]; ad esempio nella canzone di Nicolò Acquisti la stratificazione metaforica sviluppata nell'elegia latina d'apertura viene ulteriormente complicata alludendo insieme ad Alessandro e al giovane Odoardo. Se ne veda almeno questa declinazione nella seconda stanza:

Sacre Muse pietose a' bei giacinti,
al Tebro, a le sue Ninfe e a' suoi pastori,
che de' lor primi onori
spogliati i colli, adorne or son le stelle,
tra le faci cantate e tra splendori
già accesi in terra e in ciel, come a gli estinti
fiori di duol dipinti,
più vivo il ramo or più si rinovelle,
con frondi in Paradiso eterne e belle,
come i fior di virtude a la bell'alma
di Alessandro corona fan più degna
che i gigli a l'alta insegna
e di quante ornar qui la mortal salma,
che se il corpo adornò real colore
purpureo, or l'alma in ciel più adorna amore[63].

L'introduzione dei nomi dei due Farnese nei componimenti può altresì avvenire mediante altre forme di allusione onomastica connotate da un più accentuato virtuosismo[64]: è il caso della disseminazione del nome di Odo-

[61] C. A8*r*.

[62] Nella tradizione si trattava generalmente della rosa o del papavero: cfr. E. Giannarelli, *I giovani, la morte e le rose. Appunti di poesia latina*, «Interpres», 19, 2000, pp. 188-204.

[63] C. E1*r*.

[64] Per lo sviluppo di queste forme artificiose nella lirica del secondo Cinquecento, cfr.,

ardo, scomposto nei due elementi *odo* e *ardo*, anche graficamente rilevati, che viene attuata in diversi testi, come in un sonetto di G. Domenico Dati, dove i due verbi sono accostati verticalmente, rispettivamente in apertura dei vv. 12 e 13, oppure in un altro di Nicolò Acquisti, indirizzato proprio al «gioven Giacinto», dove la disseminazione onomastica viene svolta in tutte le unità strofiche compiendo una vera e propria *interpretatio nominis* (cfr. vv. 9-11: «Ahi se tanto ne insegna il nome solo, / se hai tu nel duolo angelici concenti, / se ODO giacinto e ARDO, e m'ergo a volo...»). Un procedimento analogo può essere attuato anche sul cognome Farnese, come nel sonetto già citato dell'abate Polverini che allude al cardinale mediante la sua scomposizione, evidenziata ancora una volta dai caratteri capitali («qual solea FAR NE' SECOLI vetusti»). Infine, non mancano nella *Raccolta* due casi di acrostico, sperimentato nella forma del sonetto da Agnolo Tomasi, che con le iniziali di ogni verso e le prime tre lettere dell'ultimo riproduce il nome «ALESANDRO FARNESE», e in quella meno comune del madrigale da parte di Giovan Battista Tiraboschi, che usa le prime sillabe di ogni verso, graficamente rilevate, per formare «IL CARDINALE FARNESE».

La componente virtuosistica – notoriamente accentuata in sillogi di questo tipo, dove è funzionale non tanto alla prova dell'agone poetico quanto alla necessità di variare artificiosamente una materia sempre identica – coinvolge anche la stessa formulazione del discorso funebre, espresso talvolta in forme altamente concettose e ridondanti, specie nel caso macroscopico in cui viene articolato nel tipo del sonetto continuo[65], costruito interamente sulle due sole parole rima *vita* e *morte*:

Mentre guerra facea morte a la vita,
e la vita insorgea contra la morte,
gionse la vita al punto della morte
e trionfò la morte de la vita.

Il gran Fattor de l'una e l'altra vita
carca di gigli e d'or mirando morte

con la bibliografia pregressa, J. GALAVOTTI, Interpretatio nominis *e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, a cura di M.P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia 2016, pp. 131-45.

[65] Su questo genere, cfr. S. MOCCIA, *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova 2020.

disse: «con quella man ch'ancisi morte
sia data oggi a Farnese eterna vita».

Gioisce or l'alma e sprezza questa vita
che la condusse in grembo de la morte
lodando in gran Signor de la sua vita.

Non pianger Roma mia, ch'è pur in vita
quel ch'estinguer pensato avea la morte
e trionfa di morte in l'altra vita[66].

A partire da questo primo esperimento realizzato da Diofebo Palomba e inserito nella prima sezione di componimenti volgari, il medesimo artificio si trova replicato da altri autori in ben quattro esemplari collocati nelle parti successive della *Raccolta*, talvolta con ulteriori complicazioni e variazioni[67].

Un'analoga tendenza al virtuosismo nell'affabulazione della materia obituaria si registra pure nella sezione latina: si veda per esempio il caso del *Tumulus* in sei distici di Iohannes Baptista de Aguilar (c. E10*v*), con l'articolazione epigrafica delle lodi del defunto mediante la protratta anafora di «magnus», sostituito nell'ultimo distico da «maior» e «maximus»; oppure, ancora, le variazioni sul tema nel ciclo di quattro epigrammi del portoghese Melchior Lopez a Sousa (cc. F3*r*-*v*) che, come indicano le rubriche, svolge il discorso funebre modulandolo in accordo ad altrettante situazioni dell'evento luttuoso, dal presentimento della prossima dipartita dell'ammalato («PRIMUM CUM ILLUSTRISSIMUS CARDINALIS MORTI ESSET VICINUS»), che suggerisce una preghiera alla «Mors fera» perché distolga la mano dal lodato, all'annuncio della morte («SECUNDUM DE OBITU EIUSDEM»), declinato nei modi del lamento, proseguendo poi con l'omaggio collettivo delle lacrime di Roma nel terzo carme «IN EXEQUIAS», e chiu-

66 C. B12*v*.

67 Pietro Graziani, *Mentre Morte mi tronca il fil di vita* (stanza; c. C6*v*); Giulio Cesare Grillo, *Va pur morte mordendo nostra vita* (c. D2*r*); Alessandro Coperchio, *Quel che in questa mortal misera vita* (c. D3*v*) e, con la variazione delle parole rima e con riprese al mezzo, Bartolomeo de' Rossi, *Arabi odor la terra, ambrosia il cielo* (*cielo* e *terra*; c. C1*v*). A questi casi si può aggiungere ancora il già citato *Conforto d'Amaranto* di Antonio Zanobi, dove le parole rima sono tutte varianti dei due lessemi (*vita*, *morto*, *muore*, *morte*, *morendo*, *vivendo*).

so infine con la formulazione epigrafica («Quartum in epitaphium») dei titoli e delle virtù dell'estinto.

In definitiva la *Raccolta* in morte di Alessandro Farnese conferma, quanto alle modalità di allestimento e alle stratigrafie tematiche e formali, dinamiche già osservate per altre sillogi d'occasione[68], con alcune specificità del caso. L'assortimento dei partecipanti, più che concorrere all'espressione dell'immagine di una *sodalitas* omogenea[69], vira verso la rappresentazione di una pluralità articolata, dove la somma dei singoli prevale sull'individualità identitaria del consesso, trovando il proprio fattore coesivo nella continuità della lode e nel legame con i celebrati. Alcuni nuclei restano individuabili entro l'architettura encomiastica solo per segmenti isolati, da ricondurre alla partecipazione comunitaria di determinate istituzioni culturali, come nel caso della romana Accademia degli Aggirati[70] o della corte di artisti e letterati alle dipendenze dirette della Curia, e religiose, come l'Ordine gesuita. Anche per via del numero cospicuo dei dilettanti, tra funzionari e prelati, la dimensione collegiale della scrittura non viene promossa come espressione di un'operazione letteraria particolarmente definita e diretta da attori precisi: come si è visto, anche quando l'istanza collettiva viene esplicitata, questo avviene sempre mediante l'allusione generica a un soggetto plurale e pertanto anonimo, assimilato all'estensione universale della perdita e del pianto; in assenza di reali interlocutori interni e individuati, la referenzialità del canto è quasi interamente diretta all'esterno e – se si tralascia qualche occasionale apostrofe al lettore o al *viator*, suo corrispettivo nei testi epigrafici – rivolta esclusivamente ai Farnese. In questo caso peculiare, in cui ad agire è una

[68] Si vedano i rinvii alla nota 6.

[69] Com'è stato rilevato, questa funzione, rafforzata da una forte componente di interdiscorsività interna (specie nelle forme di veri e propri versi di corrispondenza tra i partecipanti), diviene preponderante nei casi in cui l'allestimento di una silloge risponda direttamente al disegno di un consesso di letterati, con chiaro intento auto-rappresentativo: restringendo il campo alle sole raccolte in morte, questo è evidente nella circostanza in cui un'istituzione o, in senso più ampio, una comunità di intellettuali si raccoglie con l'intento di piangere e celebrare uno dei suoi membri, una donna legata a uno di essi o un mecenate: per la casistica complessiva, cfr. S. Cremonini, *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghi, e mecenati*, in *Il Petrarchismo*, ii, pp. 329-47 e Dal Cengio, *Il genere epicedico*.

[70] Con almeno due esponenti, Muzio Pansa (alle cc. D9*v*-12*v*) e l'autore che si firma come «lo Spallidito Academico Aggirato» (c. C5*v*).

sorta di corte, ovvero un organismo collettivo variegato e frammentato il cui fattore identitario risiede nel vertice e non in un elemento interno, e in presenza di un successore del patrono scomparso già designato, è fortemente limitata una reazione di compattamento comunitario come compensazione per la perdita. Anzi, la *Raccolta* non sembra tanto erigersi sulla percezione di un'assenza, rispetto alla quale la condivisione orizzontale del compianto letterario si offrirebbe come sostituto del legame verticale con il defunto, ma piuttosto si incarica di colmare il temporaneo vuoto istituzionale e realizzare questo ideale passaggio di consegne senza fratture, individuando e legittimando un nuovo vertice, e quindi subordinando la valorizzazione dei partecipanti all'espressione dell'encomio della casata. Il prestigio dei celebrati è dunque assicurato non tanto dall'eccellenza degli scrittori quanto dalla loro moltitudine, dalla vastità dei servitori e dei protetti associati al nome del defunto e del giovane destinatario, vero e proprio correlativo della grandezza, della magnificenza e della novità delle celebrazioni funerarie e come quelle finalizzata a generare stupore e meraviglia, ma per mezzo di un marchingegno letterario riproducibile *ad libitum* attraverso l'istanza combinatoria, dove la variazione artificiosa è la regola e la costante è la lode.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 151-177

Lacrime ducali. Forme e funzioni dell'encomio funebre per Alessandro Farnese (1592)

Andrea Torre

Abstract The essay focuses on the conspicuous post-mortem encomiastic production, concentrating on the specific event of death, which accompanied the death of Duke Alexander in December 1592, as well as the funeral that followed. The analysis will focus on the variety of poetic solutions adopted and will concentrate on the formal aspect of organizing a critical review of the evidence found: for the more or less narrative status of the text, the aims pursued in the eulogy project, and the focus on specific aspects of the celebratory portrait of the Farnese hero depend on the stylistic modality of the *post-mortem elogium*.

Keywords Alessandro Farnese; Funeral Poetry; Encomiastic Poetry; Death

Andrea Torre is Associate Professor of Italian Literature at the Scuola Normale Superiore in Pisa, where he teaches Renaissance Italian Literature. An editor of sixteenth- and seventeenth-century poetic and philosophical texts, he conducts research on: Petrarch and his reception; Renaissance poetry; the reception of classical mythology in the early modern period; and, more generally, the relations between literature and the visual arts. His most recent publications include: *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale* (Venezia 2019), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (Roma 2019, with G. Genovese), *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare* (New York 2022, with F. Bondi and M. Stella), and *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso* (Ancona 2023). He is currently coordinating, with Franco Tomasi, a commentary on Petrarch's *Triumphs*.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 12.02.2024
Accepted 10.03.2024
Published 29.07.2024

Open access

andrea.torre@sns.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_07

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 151-177

Lacrime ducali. Forme e funzioni dell'encomio funebre per Alessandro Farnese (1592)

Andrea Torre

Abstract Il saggio si concentra sulla cospicua produzione encomiastica *post mortem* che accompagna la scomparsa di Alessandro Farnese, III duca di Parma e Piacenza, occorsa nel dicembre 1592, nonché le successive esequie. L'analisi si concentrerà sulla varietà delle soluzioni poetiche adottate, basandosi soprattutto sull'aspetto formale per organizzare una rassegna critica delle testimonianze rinvenute, dal momento che proprio da esso dipendono lo statuto più o meno narrativo del testo, le finalità perseguite nel progetto encomiastico, e la focalizzazione su specifici aspetti del ritratto celebrativo dell'eroe farnesiano.

Parole chiave Alessandro Farnese; Poesia funebre; Encomio lirico; Morte

Andrea Torre è professore associato di Letteratura italiana presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove insegna Letteratura italiana del Rinascimento. Editore e commentatore di testi poetici e filosofici cinque-secenteschi conduce ricerche: su Petrarca e la ricezione petrarchesca; sulla poesia rinascimentale; sulla fortuna della mitologia classica in età moderna; e più in generale sui rapporti tra letteratura e arti visive. Tra le sue pubblicazioni recenti si ricordano i seguenti volumi: *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale* (Venezia 2019), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento* (Roma 2019, con G. Genovese), *The Wounded Body. Memory, Language and the Self from Petrarch to Shakespeare* (New York 2022, con F. Bondi e M. Stella) e *Prospettive sulle rime di Torquato Tasso* (Ancona 2023). Attualmente sta coordinando, insieme a Franco Tomasi, un progetto di commento a più voci dei *Triumphi* di Petrarca.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 12.02.2024
Accettato 10.03.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

andrea.torre@sns.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_07

Lacrime ducali.
Forme e funzioni dell'encomio funebre per Alessandro Farnese (1592)

Andrea Torre

Nur wer di Leiter schon hob
auch unter Schatten
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

R.M. Rilke

Nel dialogo *Il Ghirlinzone, o vero l'epitafio*, composto da Torquato Tasso nel 1585, il Forestiero Napoletano intrattiene l'interlocutore Orazio Ghirlinzone con un saggio di oratoria funebre in lode della duchessa Barbara d'Austria, figlia dell'imperatore Ferdinando e moglie di Alfonso II d'Este, deceduta nel 1572. La similitudine con cui prende avvio l'orazione afferisce a un campo semantico di rilievo del tardo Cinquecento, quello del 'gran teatro del mondo'[1], e riconosce nell'atto conclusivo di ogni esistenza

[1] Sull'immagine del *theatrum mundi* si vedano: E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1995, pp. 158-164 e R. Bernheimer, *Theatrum mundi*, «The Art Bulletin», XXXVIII, marzo 1956, pp. 225-247; L. Padoan Urban, *Teatri e 'teatri del mondo' nella Venezia del Cinquecento*, «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 137-146. L'utilizzo della metafora 'teatro' come espressione di un punto di vista sulla vita e non come descrizione di un suo elemento è ricondotto da Mario Costanzo a riflesso dello scarto soggettivistico che investe tutta la cultura occidentale all'alba della rivoluzione scientifica e che in ambito letterario è rinvenibile nel passaggio dallo psicologismo petrarchesco (e, seppur in tono minore, petrarchista) alla dimensione lirico-mimetica della poesia secentesca: «L'immagine emblematica del "gran Theatro del Mondo" opera dunque contemporaneamente in due direzioni: contro tutto ciò che vi è di indefinito, di intempestivo, di imprevisto nel mondo naturale; contro le sensazioni e gli effetti più temibili e indisciplinabili del nostro stesso animo» (M. Costanzo, *Il Gran Theatro del Mondo*, in Id., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano 1961, pp. 239-278, cit. a p. 270). Il ricorso all'immagine del teatro ha una funzione tranquillizzante perché da un lato allude all'irrealtà del fatto portato a paragone, e dall'altro

il punto di vista ideale da cui poter formulare un giudizio compiuto sulla vita di un individuo, giustificandone così l'elogio:

Coloro i quali sogliono i vivi celebrare sono, s'io non m'inganno, simili a quelli che lodano gli istrioni, mentre ancora ne la scena luminosa, dipinta di molti colori, si rappresentano l'azioni favolose: percioché la vita nostra è somigliante a la comedia o pur a la tragedia, piena di vari casi e di varie mutazioni de la fortuna [...] onde le nostre lodi in quel tempo paiono sconvenevoli e importune, e dettate più tosto da passione che dal giudicio: percioché una bella morte è quella ch'onora tutta la vita, e dal fine sono approvate tutte le azioni. [...] dapoi ch'ella è morta, o più tosto ritornata al cielo, il gran teatro di questo mondo risuona di pianti e di querele e di lamenti[2].

Perfino chi in vita ha rappresentato un'eccellenza – come la destinataria delle lodi tassiane –, solo col passo estremo nella morte si rende pienamente disponibile a divenire oggetto definito ed elettivo di un *elogium* poetico che in parte amplifica le celebrazioni godute in vita, in parte ne legittima il senso. In questi termini, ad esempio, va intesa la cospicua produzione encomiastica *post mortem*, e focalizzata sullo specifico evento della morte, che accompagna la scomparsa di Alessandro Farnese III duca di Parma e Piacenza, occorsa nel dicembre del 1592, nonché le successive esequie. Come altre occasioni farnesiane di encomio funebre, anche questa si connota per la varietà delle soluzioni poetiche adottate. Ricorrerò dunque all'aspetto formale per organizzare una rassegna critica delle testimonianze rinvenute, dal momento che proprio da esso dipendono lo statuto più o meno narrativo del testo, le finalità perseguite nel progetto encomiastico, e la focalizzazione su specifici aspetti del ritratto celebrativo dell'eroe farnesiano.

perché l'elemento irrazionale è paragonato a qualcosa di pienamente razionale (nella sua artificiosità tecnica) come il teatro dell'epoca.

[2] T. Tasso, *Il Ghirlinzone, overo l'epitafio*, in Id., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano 1998, vol. II, pp. 787-804, cit. a p. 792. Su questa esperienza epicedica tassiana cfr. S. Prandi, *T. Tasso in morte di Barbara d'Austria: mito e falsificazioni*, «Italianistica», XXIV, 1995, pp. 437-452. Più in generale sulla riflessione letteraria di Tasso in merito di lutto e *consolatio* si veda E. Olivadese, «*Non dolor ostinato, ma dolor consolato*». *Prime indagini sull'epicedio e la* consolatio *in Torquato Tasso*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e* sodalitas *amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca 2019, pp. 251-275.

Il corpus di testi in volgare relativo all'elogio *post-mortem* del duca – che si attraverserà pressoché integralmente nel corso del saggio[3] – contempla finora 3 poemetti in ottava rima, 12 canzoni (7 delle quali raccolte in una ben strutturata silloge autoriale), 23 sonetti (in due casi organizzati a dittico in proposta e risposta), 4 madrigali, e 7 testi di misura inferiore (dall'ottava lirica al verso singolo) genericamente definiti come epitaffi. Se i metri più brevi connotano testi d'occasione ospitati in sillogi miscellanee o in raccolte monografiche di uno specifico autore prive di un'evidente contiguità con l'evento luttuoso farnesiano, i poemetti in ottava rima e la raccolta di canzoni di Tiberio Torricella vengono invece editi presso tipografi parmensi ed entro il 1594. Dedicherò dunque maggior attenzione a queste più evidenti testimonianze di un progetto politico-culturale di monumentalizzazione della figura del Farnese, concentrandomi in particolare sulle soluzioni strutturali e sulle strategie retoriche che qui organizzano il discorso encomiastico, e sui principali nuclei concettuali intorno ai quali si plasma una rappresentazione funzionalmente amplificata del defunto Alessandro. Come afferma ancora Tasso in un altro dei suoi dialoghi, il *Cataneo, overo de gli idoli* (1585),

se le virtù d'alcuno posson convenevolmente esser con molte lodi accresciute, son quelle de' morti: perché elle giovano più de l'altre a' figliuoli, a' nipoti, a' successori e a tutti quelli che prendono essempio da' trapassati; e tanto più s'infiammano a l'operazioni virtuose quanto più l'azioni lodate sono grandi e maravigliose[4].

[3] Oltre dunque ai testi che si analizzeranno in seguito vale la pena di ricordare, tra gli autori di encomi funebri per Alessandro, le figure di Angelo Grillo (col sonetto *E caduto Alessandro, o destra, o braccio*), Giovan Battista Marino (con i sonetti *Odi tu, ch'a quest'ossa ignude e sparte* e *Di cedro no, ma d'aste incise e parte*), Giovanni Battista Massarengo (con i madrigali *Ohi me, che vinto giace*, *Deh, perché a mille a mille*, e *Al tuo corpo mortale*), Costantino Prosperi (col sonetto *Africa Scipii, Asia Alessandri, Augusti*), Giovanni Maria Agaccio (coi sonetti *Sperava Italia a' monti alpini in cima*, *O del duro Appennin liquida prole*, *Da l'humile mia cetra il sangue altero*), Orazio Secco (col sonetto *Erano per mancar i Regni interi*) e Tommaso Stigliani (col madrigale *In quel non so, s'io giorno, o notte il dica*). Ricordo inoltre i nove sonetti che compongono la *Corona al sepolcro del serenissimo Alessandro Farnese duca di Parm*a di Domenico Lorenzini da Cagli, conservata manoscritta presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. R 126 sup, cc. 221*r*-225*r*; ringrazio Rosario Lancellotti per la preziosa segnalazione del codice).

[4] T. Tasso, *Il Cataneo, overo de gli idoli*, in Id., *Dialoghi*, vol. II, pp. 747-781, cit. a pp. 764-765.

Avviando la nostra analisi dai tre poemetti in ottava rima, è innanzitutto opportuno evidenziarne le ridotte dimensioni. A due componimenti – le anonime *Lagrime di Parma in morte del suo signore* (Parma, Avanzino, 1593) e le *Stanze in morte* del parmense Crisippo Selva (Parma, Viotti, 1593) – che constano rispettivamente di 35 e 30 ottave, possiamo accostare le *Essequie del serenissimo Alessandro Farnese* di Antonio Maria Garofani (Parma, Viotti, 1593), che si articolano sì in due canti ma di sole 26 e 24 ottave, e soprattutto nettamente separati fra loro in termini di sviluppo narrativo. Nelle *Essequie* l'*elogium* poetico viene nel primo canto subito impostato come racconto epico, con tanto di protasi e dedica al duca d'Urbino[5]:

I, 4

Altri, che cinti son di lauro e mirto,
cantino l'arme su la Parma e 'l Tebro,
le glorie d'Alessandro, divin spirto,
e le guerre, ond'il mondo è già tutto ebro.
Io, ch'in abito son lugubre et irto
involto nel cipresso e nel genebro,
canto gli estremi onori, e i longhi pianti,
gli altar', gl'incensi e i sacrifici santi.

I, 5

Rovere invitto, tu Vittoria prole,
se ben ti consecrasti al fero Marte,
l'essequie d'Alessandro, onde si duole
Cesar e Pietro, di lagrime sparte
onori; e a te, che sei del ceppo, vuole
l'umil servo sacrarti queste carte.
Tempo verrà, se 'l tuo favor mi porte,
che l'arme canterò, e non la morte.

Un racconto epico vòlto però non tanto a narrare le gesta militari compiute da Alessandro nelle Fiandre o altrove (compito già assolto da altri, e che l'autore semmai riserva ad altra occasione di scrittura), ma anche e soprattutto a delineare una rappresentazione dell'eroe farnesiano nella prospettiva di un *miles christianus* la cui morte, ancor più delle azioni in vita, è degna di essere celebrata quale inizio di una nuova e ancor più gloriosa esistenza celeste, apoteosi trionfale dei successi terreni[6]:

[5] A.M. Garofani, *Essequie del serenissimo duca di Parma e di Piacenza Alessandro Farnese di Antonio Maria Garofani*, Parma 1593, p. 6. Per la trascrizione dei testi antichi privi di edizione moderna si è adottato un criterio di moderata normalizzazione che prevede la regolarizzazione dell'uso della punteggiatura e l'intervento su alcuni fenomeni ortografici.

[6] Garofani, *Essequie*, pp. 5 e 11.

I, 2

Noi rivedremo il Signor nostro in vita
trionfare nel viso de la morte,
ché dov'ebbe il principio questa vita
avrà il suo fin la disperata morte;
l'anima in somma gloria, e in doppia vita,
da chi con morte superò la morte
la fede avrà del Ciel, la vera vita,
né timor più di morte, né di vita.

I, 20

Ahi, di qual seme vien se non celeste
Farnesia prole ad onorar il mondo?
Forse che di clemenza Dio la preste
ma vol che torni al viver secondo,
servando l'ordin di depor la veste
ch'impose alma natura al terren pondo;
e rivolgendo a suo piacer le vite,
quest'alma scioglie da mondana lite.

Tutto partecipa alla definizione di un 'ritratto doppio' del duca. Da una parte registriamo una serie di *adynata* attraverso cui ogni elemento naturale, animato o inanimato, concorre al presagio del cordoglio corale per una vera e propria nuova *passio*. Dall'altra il modulo plastico del condottiero a cavallo prende forma in una *descriptio* che pare il programma iconografico di una delle più famose raffigurazioni di Alessandro, la statua equestre realizzata da Francesco Mochi nel 1621[7]:

I, 18

Senza elmo in testa, e l'armatura indosso,
la maestà del massimo Farnese
co'l regio scettro in man premeva il dosso
d'una cavalla glauca, che giù tese
su l'omer destro avea le chiome, e grosso
di polpe il petto, e forte a le difese,
picciol ventre e sottil capo si dice,
le spalle grasse, e altiera la cervice.

I, 19

Avezza a gli atti de la guerra, e al suono
de l'arme e de le trombe, alza et abbassa
gli orecchi, e con la pelle scuote al tuono
le membra, sbuffa da le nari, e squassa
il duro fren, forte nitrisce e buono
ha il nerbo, et animosa dove passa
alza la testa, e fa sonar l'unghia di corno.
[…]

Proprio il registro ecfrastico funge peraltro da elemento di raccordo tra il primo e il secondo canto delle *Essequie*. Quest'ultimo si risolve infatti in una descrizione poetica degli apparati funebri allestiti a Parma e del corteo che accompagnò i funerali. Popolato dai soldati del duca, da un significativo stuolo di prigionieri, e da un numero imprecisato di sudditi,

[7] Garofani, *Essequie*, p. 11.

la processione trionfale ci restituisce l'immagine di una comunità in lutto, ma soprattutto si offre quale prefigurazione collettiva della reazione emotiva che ogni lettore del poemetto è chiamato a condividere, una volta che la descrizione poetica ha reso vivida nella sua mente la scena di cordoglio[8]. Il corpo morto di Alessandro diviene così oggetto (anche visivo) di un cordoglio collettivo e di un'esperienza comunitaria di devozione laica, che investono ogni individuo, senza distinzioni di genere o di ceto sociale (II, 6-11)[9], e che per intensità vengono paragonati al compianto di una madre per il proprio figlio[10]:

II, 12

– Aprasi pur la terra, che la terra
a gli ossi suoi sarà pietosa madre,
e queste membra inghiotta, e 'l corpo atterra
e terra faccia l'opre mie leggiadre –.
Parma diceva [...].

II, 14

Molte donne stracciavansi le chiome
e le vesti, e battean con pugni il petto;
altri, che longo saria dir il nome,
a lagrime e a sospir davan ricetto;
altri la spada gettar via come
s'inanti avesser de la morte il letto.
Pianto era il Duca ne l'aurato suolo
come la madre il morto suo figliuolo.

Oltre che ovvia allusione al modulo del *planctus* della Vergine Maria, l'immagine dà consistenza alla relazione che si instaura tra il Farnese e

[8] Del resto, proprio la visualità è tra i registri connotanti la retorica della *consolatio* fin dai suoi testi fondativi: «Vasto campo viene dato alla fantasia inventiva e alle forme retoriche esemplari, coinvolte in registri impressivi e tendenti ad una imponente ipotiposi, ovvero ad una rappresentazione caratterizzata dall'evidenza della condizione interiore» (G. Chiecchi, *La parola del dolore. Primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e Umanesimo*, Padova 2005, p. 26).

[9] Garofani, *Essequie*, pp. 16-17: «Uomin vestiti tutti d'arme nere, | ch'avean servito il Duca in molte guerre: | [...] | radendo il suol in abito funesto, | quel sospirando e lagrimando questo» (ott. 6); «Cento paggi a caval in vesti oscure | con la faccia di lacrime irrigata» (ott. 7); «Tremila cavalieri presi in guerra, | [...] | graffiavan petto e viso [...]» (ott. 8); «[...] un capitano | piangea [...]» (ott. 9); «povere donne vedove altrettante, | forestieri persone, e genti ignote | con neri panni intorno, e torchi in mano» (ott. 10); «Cristo, Maria, Pier, Paolo e Giovanni | invocavan per l'anima del Duce, | e involti in quelli oscuri e longhi panni | davan co 'l pianto a gli occhi ultima luce» (ott. 11).

[10] Garofani, *Essequie*, p. 20.

Parma, intesa come città e come cittadinanza, e affiorante qua e là in forma di soggetto collettivo lamentoso e piangente (II, 12 e 17). In quanto spazio urbano e comunità cittadina, Parma si autorappresenta nelle forme di una terra-madre che riaccoglie nel proprio grembo, ora fattosi sepolcro, il figlio che da quel grembo era uscito, e che ne celebra il glorioso ricordo con una lunga, luttuosa epigrafe; forma assunta esplicitamente dagli ultimi versi dell'opera[11]:

II, 17

Nel Tempio de la Pace in somma pace
fu posto il corpo a lo spuntar del giorno;
consunto era ogni torchio et ogni face,
e Cinzia ascoso avea l'opaco corno.
Parma co 'l pianto alor non dorme, e tace,
l'orar e 'l vigilar dolce è soggiorno.
Tutto il placido sonno de la notte
fu di pianto, e di lagrime interrotte.

II, 24

Tu, de l'eterna fiamma o dea custode,
inanti a questi marmi sì pietosi
mantieni in lampe d'or massicce e sode
lumi inestinti e puri, e che non osi
se con vergine sacra con pia lode
di quei farsi ministra, e lì non posi.
Leggi, ori e vedi, Viator cortese,
qui morto giace ALESSANDRO FARNESE.

Il ricorso a una prosopopea della città ducale è del resto soluzione ricorrente nei testi del nostro corpus e, in piena coerenza con la loro tonalità lacrimevole, spesso chiama in causa l'omonimo fiume locale quale efficace naturalizzazione di un fenomeno sociale come il lutto, oltre che come iperbolica resa della reazione fisiologica del pianto. Correlativo oggettivo e collettivo di un sentimento che si postula naturale in ogni singolo parmense, proprio al fiume Parma, che ingrossa le proprie acque a seguito del cordoglio di una comunità, è affidato nelle *Lagrime di Parma* il ruolo di soggetto lirico e il compito di evidenziare la naturalezza e di illustrare il senso del sommovimento emotivo di cui le lacrime sono sintomo[12]. La pubblicazione anonima del testo rafforza inoltre lo statuto

[11] GAROFANI, *Essequie*, pp. 21 e 24 (corsivo mio).

[12] Si veda ancora CHIECCHI, *La parola del dolore*, p. 25: «Come Cristo ha pianto, così può piangere anche Ambrogio, quello dimostrando con le lacrime la sua misteriosa umanità e l'ineffabile condivisione dell'umano stato, questo per effetto naturale della sensibilità sua e di tutti gli uomini. Dunque, non sempre il pianto stimola l'angoscia inducendo ad una persistenza ossessiva nel dolore, non sempre il pianto è segno esterno del dolore, non

plurale e indeterminato della voce autoriale. Ricordiamo, per inciso, che proprio in quegli anni nella politica culturale di Parma giocava un ruolo non secondario, soprattutto in ragione della sua organicità con la corte ducale, l'Accademia degli Innominati[13]; ed essere *Innominati* voleva anche dire riconoscersi solo nella nuova identità collettiva dell'istituzione culturale e non più nei singoli, differenti appellativi anagrafici, secondo un rito di passaggio (e rinascita simbolica) comune a quasi tutte le esperienze accademiche[14]. Coerentemente col funzionamento di altri poemetti 'lacrimali' sacri o profani, la condivisione pubblica della sofferenza di un individuo così illustre (ott. 1) non può che attivare il ricordo di ciò che ne ha determinato il valore in chi ora ne celebra la scomparsa[15]. La comunità parmense, sotto le spoglie dell'omonimo fiume, si autorappresenta dunque come un testimone fededegno dell'eccellenza del defunto e, in quanto lettore implicito, indica a ogni lettore esplicito la predisposizione emotiva di profonda commozione da emulare durante l'esperienza di lettura,

sempre è indice di debolezza o, peggio, di infedeltà. Quando deriva dalla natura umana, il pianto suscita le memorie e la preghiera; quando è sorretto dalla fede in Cristo, è segno di affetto».

[13] Cfr. C. Bevilacqua, *L'Accademia degli Innominati: un'istituzione culturale alla corte farnesiana di Parma*, «Aurea Parma», LXXXI, 1997, 1, pp. 3-32, in part. pp. 22-23: «L'Accademia degli Innominati era ben distinta dal mondo dello Studio universitario parmense, associando intellettuali spesso estranei alla formazione universitaria e legati, invece, all'ambiente della corte, al cui interno la parola scritta, poi letta o recitata, mirava spesso a difendere il potere o a rappresentarne i simboli. […] La formazione di una cultura di corte, iniziata fra la fine del '400 e il principio del '500, ha prodotto un nuovo tipo di intellettuale legato alle esigenze dell'apparato dirigente, che intende disciplinare i letterati entro l'àmbito raffinato delle accademie di corte, ma che arriva a coinvolgerli anche in ruoli che li integrano alle istituzioni e alle attività ad esse connesse. Il reale intreccio fra Innominati e potere è testimoniato, infatti, dall'utilizzo che i duchi fecero di alcuni di loro per mansioni di natura politica, sia diplomatiche che amministrative, oltre che per esigenze celebrative ed encomastiche».

[14] Su questa esperienza culturale si vedano: L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze 2003; e A. Torre, *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma. IX. Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Parma 2012, pp. 107-132.

[15] Cfr. A. Torre, *«Purgar con gli occhi il fallo della lingua». Eloquenza visuale delle* Lacrime di san Pietro, in *Visibile teologia. Il libro sacro illustrato in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino ed E. Selmi, Roma 2012, pp. 323-344.

nonché l'esito cognitivo quasi necessariamente prodotto da tale cordoglio, ossia il ricordo delle mirabili gesta di Alessandro, tanto quelle militari che lo hanno portato a sconfiggere in tutta Europa ogni «avversario esterno» della fede cattolica, quanto quelle morali che nel proprio animo gli hanno consentito di dominare «l'interno invisibile inimico» delle pulsioni interiori (ott. 12)[16]:

1

Piansi co 'l pianto d'un mio caro figlio
dianzi, e sentir in voce alta mi fei.
E con l'umor, che cadde a lui dal ciglio,
furo in carte notati i dolor' miei,
perché del tronco mio MASSIMO GIGLIO
fosse desta pietà ne' sommi dei,
non che ne' petti umani, e 'l mondo tutto
dal pianger mio prendesse eterno lutto.

12

Con queste ei fè via più mirabil prove
ver l'interno invisibile inimico,
ch'arme più rie, squadre più fiere move,
maggior periglio, e più gravoso intrico,
che non fa l'avversario esterno, dove
sensibilmente ognor può l'occhio amico
[…].

Sembra qui riverberare la coeva, complessa riflessione teorica di Pomponio Torelli intorno allo statuto del perfetto eroe epico, sorta di anello di congiunzione tra la corporeità umana e la spiritualità divina, personaggio che nella vita così come sulla carta è chiamato a esperire una progressiva purgazione dalle passioni interiori per attivare appieno le virtù eroiche e proporsi come un modello antropologico e finzionale al contempo realistico ed esemplare[17]. Con ribattuta anafora del

[16] *Le lagrime di Parma in morte del suo signore, l'invitissimo et massimo Alessandro Farnese*, Parma 1593, pp. 5 e 9. Sul motivo si veda G. FORNI, *«Il nemico interno». Politica, spiritualità e letteratura fra Cinque e Seicento*, Novara 2018.

[17] Tra le molte testimonianze possiamo ricordare a questo proposito un passaggio delle lezioni proemiali del manoscritto *Trattato delle passioni dell'animo* di Pomponio Torelli, laddove si esplicita la funzionalità etica e l'estensibilità lirica del principio della catarsi tragica: «Ma il Poetico le [*passioni*] considera come atte a scacciar l'una l'altra per servisene a purgar gli animi. Il che, come s'intenda chiaramente, si comprende dal principio del canzonero del nostro Petrarca. […] Ove co'l pentimento proprio induce gli altri allo sprezzo delle cose mondane. Ch'è quel vero termino di purgazione ch'intende ogni poesia; e questo per esser la poesia ministra della civile facoltà. Alla quale essa prepara gli animi mediante la dolcezza degl'affetti e la tristezza loro, usandoli a sturbar l'un l'altro come meglio le torna» (P. TORELLI, *Trattato delle passioni dell'animo*, Biblioteca Palatina

programmatico predicato «Rammenterò», le ottave 8-9[18] aprono dunque una sequenza dedicata proprio alla vittoriosa battaglia interiore condotta dal duca, ai trionfi di un'anima capace di un pieno controllo sul corpo, all'esaltazione quindi del «doppio valor» del Farnese: «l'un refulse | ne l'alma, l'altro adorno il corpo rese» (ott. 15). A questa virtù interiore e ai suoi trionfi sul nemico interno «e 'n prose, e 'n rime | si convenian le lodi altere, e prime» (ott. 16), ma soprattutto lodi sincere, confermate da una sincera sofferenza: «Ché 'l ver talor copre un contrario manto, | e senza passione è finto il pianto. || Finto ogni pianto è là dove non sia | del pianger la giustissima cagione» (ott. 23-24)[19]. Quasi che al vero storico richiesto all'autore epico post-tridentino si affianchi un vero psicologico dovuto all'autore encomiastico, a maggior ragione se esso ha il compito di alimentare la devozione verso un'illustre figura di laico offerta al compianto collettivo nelle vesti di un santo difensore della comunità cattolica.

Al «doppio valor», che costituisce la specificità dell'encomiato Alessandro e marca i caratteri del suo encomio funebre nelle *Lagrime di Parma*, si fa riferimento anche nelle *Stanze in morte* composte da Crisippo Selva: «Questi oltre l'esser pur guerriero e Duce, | di ministro di Dio l'ufficio fece. | Ne' corpi i vizi castigò, diè luce | a l'alme cieche, e i nodi loro disfece» (ott. 6). È ancora un soggetto collettivo in lutto quello che si rivolge al «novello Alessandro [...] Massimo, se fu l'antico Magno». Un soggetto collettivo ben consapevole di quanto sia difficile celebrare adeguatamente in versi chi è anche designato come «Ercole novo», «Novo Alcide», «nova Astrea», «altro Sol», «Semideo», perfino «nostro Dio terreno» (cfr. ott. 9-14)[20]. Un soggetto collettivo che si legittima ad affrontare quest'ardua impresa,

di Parma, ms. Parm. 1273-1274, t. 1, pp. 61-62). Sul testo di Torelli e più in generale sul complesso sistema di pensiero del letterato parmense si veda l'introduzione di Fabrizio Bondi al *Trattato* in P. Torelli, *Prose*, a cura di F. Bondi, G. Genovese, N. Ruggiero, A. Torre, Milano-Parma 2017, pp. 163-174.

[18] *Le lagrime di Parma*, pp. 7-8 (ott. 8-9: «Ma perch'a pianger con ben larga vena | io pur sempre abbia il mio Signor estinto, | ramenterò forse la lunga e piena | historia di quant'egli ha domo e vinto? | E 'nsieme corso e visto? E de la pena | ch'a soffrir l'ebbe il zel di Christo spinto? | Ramenterò l'incomparabil'arte | forse, ch'usò in seguir Bellona, e Marte? || Ramenterò fors'io l'alto valore, | l'alto valore di lui, proprio, fatale?»).

[19] Per le ultime citazioni cfr. *Le lagrime di Parma*, pp. 10, 12, 13.

[20] C. Selva, S*tanze in morte del serenissimo Alessandro Farnese, duca di Parma, et di Piacenza*, Parma 1593, cc. A3*r*-A4*r*.

autorappresentandosi come il più attendibile testimone delle qualità del duca e del vasto cordoglio prodotto dalla sua scomparsa. All'ott. 23 l'inciso temporale «mentre parlo» e l'avverbio deittico «ecco» («Ma lasso, mentre parlo, in lunga e bruna | schiera portarsi, ecco, il mio Duce morto») pongono questo io lirico collettivo nell'*hic et nunc* delle trionfali esequie del duca, marcando il testo encomiastico in senso quasi cronachistico, ossia secondo un tipo di fruizione agevolato anche dalle stesse modalità di trasmissione di prodotti editoriali come le *Lagrime*, le *Stanze* o le *Essequie*, modalità altrettanto veloci, pratiche ed efficaci; un *instant poem*, insomma, che offre quasi in diretta il resoconto di un evento storico eccezionale per l'indistinto «popol fedel» cattolico, e di un momento identitario per la comunità parmense[21]:

23

Ma, lasso, mentre parlo, in lunga e bruna
schiera portasti, ecco, il mio Duce morto,
il mio Duce a cui faci e incensi aduna
popol fedele, il viso umido e smorto;
piramidi erge et are, e i tempi imbruna;
sbandito da' lor cori ogni conforto.
Gli estremi onor', l'affetto pio ringrazia
la grand'ombra, ch'intorno al corpo spazia.

La natura occasionale e la dimensione sociale del testo delle *Stanze in morte* trova peraltro conferma nei due sonetti *incatenati* che chiudono il volume. Composti da Fortuniano Sanvitale e dallo stesso Selva secondo lo stilema della speculare riproposizione delle stesse parole-rima, i due testi inscenano quasi un passaggio di consegne nel servizio di compianto poetico del duca, confermando tale servizio come un'occasione di scrittura quasi obbligata per un letterato parmense di quegli anni, e come l'esperienza esistenziale propria di un'intera comunità avvolta nel «commun pianto» (forse memoria del petrarchesco «commun dolor» di *Rvf* 3, che proietta nuovamente l'ombra della passione cristica sul corpo defunto di Alessandro)[22]:

[21] Selva, *Stanze in morte*, c. A5*v*.

[22] Selva, *Stanze in morte*, cc. A7*v*-A8*r*.

Sonetto del molto ill. sig. Fortuniano Sanvitale. Al Cavalier Selva

Amico de le Muse onde sei chiaro,
Selva, fido di quelle almo ricetto,
colmo d'immenso duol la lingua, e 'l petto
canti l'estinto Duce in suono amaro.

La Parma arresta il corso usato, e 'l Taro
per pietate non men che per diletto;
ché ben doglioso imprendi agro soggetto,
ma col tuo dir lo rendi e lieto e caro.

S'ora ch'avolto sei nel commun pianto
scrivi sì dolce, che fia poi qualora
abbi giusta cagion di riso e canto?

Credo che lieti carmi uscendo fuora
dal saggio petto tuo, l'alloro e 'l vanto
da tutti avrai, l'avrai da Cinzio ancora.

Risposta in catena al sopradetto. Del Cavalier Selva

Da tutti avrai, avrai da Cinzio ancora,
tu Sanvital, e laurea altera, e vanto.
Che ben avanzeran tutti altri, quanto
vince il Sol Delia alor che'l dì vien fuora.

Suprema lode avrai, l'avrai qualora
del gran Duce Farnese il caso pianto
da te fia con novel, lugubre canto,
pari a' suoi merti, al duol ch'Europa accora.

Oppresso io da martire i sensi e 'l petto,
or cedo a te l'impresa, a te l'amaro
canto lascio, a te dessi il gran soggetto.

Tu lo spento del mondo onor più caro
piangi, tu l'ergi al ciel, tu, tu, diletto
amico de le Muse, onde sei chiaro.

Oltre a sottolineare il carattere pubblico e condiviso della ricezione di testi come le *Stanze* (di fatto ogni autore si identifica come lettore dell'elogio funebre prodotto dall'altro), la formula del dittico di sonetti mette in scena anche l'agonismo insito nella produzione encomiastica. Questo aspetto risulta particolarmente evidente nell'analogo dittico dei *Due sonetti in morte di Alessandro Farnese*, interessante caso di *plaquette* realizzata proprio a ridosso dell'evento luttuoso (Siena, Bonetti, 1592) e che raccoglie una proposta di Ascanio Piccolomini e una risposta di Diomede Borghesi (con identico schema di rime), entrambe incentrate sull'estrema difficoltà del soggetto poetico in questione e sulla necessità, per chi intende comporne un *elogium* in versi, di rivolgersi a una Musa in lugubre vesti[23]:

[23] A. Piccolomini, D. Borghesi, *Due sonetti in morte del sig. duca di Parma Alessandro Farnese, inuitto capitano generale*, Siena, 1592. La forma dittico è del resto la configurazione più semplice di un modo poetico che partecipa all'evoluzione secondocinquecentesca

Proposta di Monsig. Piccolomini

Lugubre manto la tua Musa or vesta,
e volga la sua cetra in pianto amaro
ch'è di virtù sparito il Sol più chiaro
che mai si vide in quella parte o in questa.

Italia oscura e Spagna afflitta e mesta,
priva di sì gran Duce amato e caro,
sembra nocchier che senza stella o faro
si trova in mar che lo combatte e 'nfesta.

Solo il tuo stile a tal subietto eguale
oggi si scopre, e da te sol s'attende
al maggior uopo refrigerio e pace.

Ben potrai dir che più del prisco splende
il novello Alessandro, e che più sale
ch'al ciel questi, e quegli in terra giace.

Risposta del Sig. Borghesi

Spirto leggiadro, a cui la sacra testa
d'un fregio illustre i propri merti ornaro,
onde la gloria tua col sole a paro
scorre la terra e 'l mar lucida e presta.

Può la mia Musa in bruna, orrida vesta,
nomando invida Morte e 'l Ciel avaro
versar novo per gli occhi Ombrone o Taro,
cinta di fronde il crin atra e funesta.

Ma 'l pregio altier, l'onor chiaro, immortale
da quella indarno a celebrar s'imprende
del grand'eroe, di Marte anima e face.

Lodi la cetra tua, che 'n alto intende,
quel Duce il cui valor fu tanto e tale
ch'ancor sembra che 'l tremi il Belga e 'l Trace.

Tornando però al meno convenzionale e più accorato dialogo in versi tra Selva e Sanvitale, è opportuno ricordare che il passaggio di consegne poetiche risulta qui pienamente giustificato sia in ragione della rilevante attività encomiastica condotta da Sanvitale intorno alle gesta militari del duca, soprattutto col poema eroico post-tassiano *Anversa conquistata*, sia in ragione della indiretta riflessione teorica sulla *consolatio* che Sanvitale offrì attraverso il volgarizzamento dell'omonima operetta ciceroniana stampato da Viotti a Parma nel 1593. I connotati geografico-cronologici

dell'encomio funebre, quando «il tema epicedico e consolatorio finisce per acquistare un significato diverso, tanto in senso quantitativo, quanto qualitativo, perché crea una diffusa pratica culturale e sociale nella quale spesso non è coinvolto il singolo poeta, ma un soggetto collettivo che si incarica di dare voce a un lutto, con il risultato che, in qualche caso, per la natura stessa delle liriche, costruite come un intreccio di discorsi in dialogo tra loro, per i poeti coinvolti sembra contare quasi di più la volontà di dichiararsi parte di una comunità che partecipa al dolore, che non il discorso vero e proprio sulla morte» (F. Tomasi, *Introduzione alla letteratura consolatoria cinquecentesca*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento*, pp. 13-24, cit. a p. 16).

della pubblicazione ne tradiscono subito l'appartenenza al contesto della nostra indagine. Nella dedica rivolta a Ranuccio Farnese, Sanvitale ricorda infatti che «il mondo tutto in questa gran perdita del serenissimo Alessandro suo padre d'acerba sì ma di gloriosa memoria ha bisogno di molta consolazione». E nella seguente lettera agli Accademici Innominati ribadisce il concetto affermando che l'idea di tradurre l'operetta ciceroniana è nata sì anni prima con l'intento di elaborare un lutto personale (la morte del padre Gilberto occorsa nel 1585) ma acquista un compiuto senso di rimedio e necessita di essere resa pubblica solo ora, nel contesto del collettivo cordoglio parmense. Il volgarizzamento del testo latino risponde dunque a un'urgenza pubblica, rispetto alla quale risulta necessario rendere più diffusamente fruibili le strategie consolatorie della retorica latina:

La cagione poi che mi induce a dare questa mia prima fatica alla stampa è l'universale beneficio, al quale avend'io sempre risguardo, come quello che non a me stesso ma a gli amici e signori miei, et alla patria tenuto sono; ma ora in particolare in tanta necessità di consolazione nella presente irreparabil perdita del serenissimo signor Duca Alessandro mi pare convenevole, anzi necessario a molti, et a quelli particolarmente che la lingua latina non sanno[24].

Dopo i poemetti e i dittici di sonetti, l'altra grande forma poetica coinvolta nell'esperienza dell'encomio funebre al duca farnesiano risulta senz'altro il metro nobile della canzone, proposta in occorrenza singola o strutturata in sequenze. Accanto alle piuttosto formulaiche e grevi proposte di Crisippo Selva o Muzio Sforza, per quanto riguarda la prima tipologia vanno senz'altro ricordate le prove del già citato Antonio Maria Garofani, e dei non parmensi Muzio Pansa e Panfilo Persico. La principale ragione d'interesse del contributo poetico del medico abruzzese Muzio Pansa risiede nell'intitolazione, *La bara*, della terza canzone della sua silloge di rime (Chieti, Faci, 1596). A parlare questa volta è la città di Roma che, in prosopopeica foggia di donna languente, privata di tutte le insegne trionfali e di potere, riconosce l'unica fonte di consolazione nel farsi luogo della sepoltura di Alessandro: «Deh, poi che, o Cieli, o Stelle, a me non lice | con lui serrar nel sempiterno sonno | queste luci sì afflitte, almeno io possa | in me chiuder quell'ossa» (vv. 167-170). Nel suo identificare l'io lirico dell'encomio funebre con il luogo fisico deputato alla conservazione

[24] *La consolatione di m. Tullio Cicerone. Fatta volgare da Fortuniano Sanvitali, nell'Ill. ma Academia Innominata di Parma l'Agitato*, Parma 1593, pp. 9-10.

(anche memoriale) di un defunto e con la comunità cittadina che riconosce nell'occasione luttuosa una identitaria memoria collettiva, direi che il concettismo sviluppato da Pansa costituisca anche una valida figurazione dell'idea stessa di elogio funebre in versi; in un sonetto che segue la canzone tale concettismo è ribadito in termini analoghi: «Marmo sia il ciel che ti rinchiude e serra, | ch'io sarò tomba angusta all'ossa, al nome, | se serva in vita alla tua gloria io fui» (vv. 9-11)[25].

Passando al segretario ecclesiastico bellunese Panfilo Persico, dobbiamo invece constatare che la canzone *Sciogli, Musa, la lingua al duol profondo*, trasmessa solitaria in una *plaquette* veneziana del 1593 (appresso G. Alberti), merita di essere ricordata, sia per l'insistita tonalità lugubre con cui si ritrae una comunità terrena incapace di comprendere il senso dell'evento luttuoso e atterrita di fronte al ripresentarsi di tutti i mali prima combattuti dall'eroe farnesiano (vv. 53-78)[26], sia soprattutto per la scelta di chiudere il componimento all'insegna della speranza, così da amplificare l'encomio 'per li rami' (soluzione adottata anche in altri testi, come vedremo di qui a poco) e presentare gli eredi Ranuccio e Odoardo come complementari metà della sublime unità (e unicità) di Alessandro (vv. 101-114)[27]. Prospettando per il primo gli stessi onori militari paterni e per il secondo l'ascesa al soglio pontificio, la loro unione fraterna verrebbe così a ricreare l'esemplare figura di *princeps christianus* del padre (vv. 116-117: «Tu vivo in cielo, in lor vivo e rinato | prescriverai le leggi eterne al fato»); e la loro azione congiunta dovrebbe ricalcare quella dei più fidi apostoli evangelici nel governare una comunità di sudditi-fedeli uscita dal lutto.

Di vera e propria beatificazione poetica dell'eroe delle Fiandre si può

[25] M. Pansa, *La bara del duca Alessandro Farnese. Canzone III*, in Id., *Rime*, Chieti 1596, s.i.p.

[26] P. Persico, *Canzone per la morte del serenissimo inuitto Alessandro Farnese duca di Parma, di Piacenza*, Venezia 1593, s.i.p.: «Il Gallo Basilisco alza la testa | tumido di venen regia e superba, | e con lo sguardo immanemente uccide. | Qual di sì fiera, orribile tempesta | Tifi la nave tua, Signor, riserba? | O qual s'oppon vittorioso Alcide | a gl'angui, a l'idre, a l'empie squadre infide? | […] | Qual Bacco, Apollo o Marte | difenderà del Ciel lo 'mperio afflitto? | […] | Noi qui le vie del senso | ciechi seguiam, gode egli acquisto | campion là su, qual fu qua giù di Christo».

[27] Persico, *Canzone per la morte*, s.i.p.: «L'un di virtù più splendido che d'ostro | sederà tra gran padri in Vaticano, | u' giovanetto ancor tenero assorge; | e forse anco a bear il secol nostro, | avrà di Pietro il sacro imperio in mano. | […] | L'altro, ch'a grandi imprese il Cielo invita, | oltre il confin de le paterne glorie | spargerà l'opre sue, l'alte vittorie».

invece parlare per la canzone *Ombre eterne de' morti, ardenti faci* di Antonio Maria Garofani. Pubblicato da solo in una stampa ferrarese del 1593 (per i tipi Mammarelli)[28], il componimento era già stato edito nel maggio dello stesso anno a introduzione del secondo volume delle *Vite de' beati* stampato da Garofani a Parma presso Viotti. Proprio la collocazione della canzone nel centro esatto della sequenza di vite di beati induce a leggere il ritratto encomiastico di Alessandro come l'agiografia in versi di un santo *in fieri*; di chi – si ricorda nella lettera dedicatoria – ha sconfitto «gli oltramontani mostri Calvini e Lutheri»; di chi – si riconosce nel testo poetico – offre la propria vita come esempio di un cristianesimo militante: «Capitano di Cristo fosti in terra, | soldato or sei nel cielo» (vv. 56-57)[29]. Come ha ben illustrato Michel de Certeau, il senso ultimo della biografia di un santo non risiede tanto nella ricostruzione di un passato individuato, bensì nella riattivazione di questo passato nel presente di ogni lettore-fedele, quale modello esemplare a cui egli deve conformare la propria personale biografia[30]. L'opera agiografica di Garofani andrebbe in tal senso messa a sistema con altre prove di ricostruzione biografica che, nella Parma di quegli anni, sono orientate a delineare modelli antropologico-sociali mediante l'ostensione delle vite esemplari di personaggi storici, e più specificamente di uomini e donne che, pur vivendo nel secolo, costituiscono degli *specula* di santità precipuamente rivolti a una *audience* laica. Penso soprattutto ai numerosi contributi di Ranuccio Pico (1568-1642), letterato e segretario della corte farnesiana di Parma ai tempi di Odoardo e di Ranuccio, fra i quali di certo spicca lo *Specchio de' Prencipi, overo Vite de' Prencipi santi, ove si leggono essempi et osservazioni Spirituali, Morali e Politiche* (Viotti, 1622), vero e proprio *pantheon* di tutti quei sovrani che «per lo tempestoso mare del governo de' loro Stati hanno al porto della gloria celeste sì felicemente saputo condursi, che d'essere eternamente co-

[28] A.M. Garofani, *Canzone in morte del serenissimo duca di Parma, & di Piacenza, Alessandro Farnese*, Ferrara 1593.

[29] A.M. Garofani, *Le vite de' Beati*, Parma 1593, citt. a pp. 111 e 115.

[30] M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 2002, pp. 325-326: «L'individualité, dans l'hagiographie, compte moins que le personnage. Les mêmes traits ou les mêmes épisodes passent d'un nom propre à l'autre: de ces éléments flottants, comme de mots ou de bijoux disponibles, les combinaisons composent telle ou telle figure et l'affectent d'un sens. Plus que le nome propre, importe le modèle qui résulte de ce "bricolage"; plus que l'unité biographique, le découpage d'une fonction et du type qui la représente».

ronati in Cielo hanno meritato, chi con titolo di Santo e chi di Beato»[31]: un profilo coerente con quello prodotto da molta letteratura encomiastica per Alessandro.

L'eroico profilo di principe 'guerriero di Cristo' – che caratterizzò l'opera di Alessandro dall'impresa di Lepanto alle campagne nei Paesi Bassi (culminanti con la vittoriosa conquista di Anversa del 1585) fino alle lotte entro la Lega Cattolica contro Enrico di Navarra – propose il Farnese come protagonista ideale per le contemporanee esperienze dell'eroico. Non è, ad esempio, un caso che la seconda edizione parmense della *Gerusalemme liberata* (datata 7 ottobre 1581) sia dedicata proprio ad Alessandro, e che nella lettera prefatoria lo stampatore Viotti espliciti il paragone tra il condottiero farnesiano e il capo del campo cristiano, Goffredo di Buglione:

Pugnò Goffredo co' pagani nemici della fe' di Christo, e Vostra Altezza [*Alessandro*] combatté contra Lutherani persecutori della Chiesa, della fede, e del nome christiano. Egli nel riconoscere la cittade, nelle battaglie, nell'appresentarsi alle mura, e nel montarle, et a piè, et a cavallo, con leggiera e grave armatura si faceva riconoscere fra i primi et ella nelle sanguinose fazioni, ne' fieri assalti, nelle batterie crudeli, e nell'aspre, e dure prese delle cittadi si dà a vedere a tutto l'essercito, e col valoroso animo suo inanimisce gli altri tutti, facendo ne' luoghi, e tempi bisognosi, et opportuni, molto ben conoscere che non solo fa l'ufficio di diligente et ottimo capitano, ma di prode e gagliardo soldato. Quegli combatté per la liberazione del luogo dove morto giacque Christo Giesù, et ella per pugnare e mondare i sacri templi, e santi altari, sopra i quali sempre consecrato il divino cibo si truova il vero uomo e vero Dio, veramente e realmente vivo in carne, in sangue e in ossa[32].

[31] La citazione è tratta dalla lettera di Pico *A chi leggerà* (p. 7). Sull'opera di Ranuccio Pico mi permetto di rinviare ad A. Torre, *Biografia, agiografia,* institutio. *Il 'Cortigiano santo' di Ranuccio Pico*, in *Scrivere la vita altrui. Forme della biografia nella letteratura italiana tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Alfano e V. Caputo, Milano 2020, pp. 117-144.

[32] *La Gierusalemme liberata, overo il Goffredo del Sig. Torquato Tasso. Di nuovo ricorretto, et secondo le proprie copie dell'istesso Autore ridotto a compimento tale che non vi si può altro più desiderare*, Parma 1581, lettera *Ai lettori*, s.i.p. Sulla costruzione del mito di Alessandro Farnese si vedano: R. Sabbadini, *La grazia e l'onore. Principe, nobiltà e ordine sociale nei ducati farnesiani*, Roma 2001; T. Artico, A. Metlica, *L'angoscia dell'encomio. L''Anversa conquistata' di Fortuniano Sanvitali (1609) e altri versi per Alessandro Farnese*, «Filologia e Critica», XLI, 2016, 2, pp. 199-232; L. de Carlos Bertràn, *Alexander. La extraordinaria historia de Alejandro Farnesio*, Barcelona 2018. Per uno sguardo più

Quasi tutte le strategie discorsive dispiegate nelle canzoni poc'anzi presentate ricorrono anche nell'articolato progetto encomiastico delle *Sette canzoni in morte di Alessandro Farnese*, concepito da Tiberio Torricella a Parma (Viotti, 1594) nell'ambito della politica culturale promossa dall'Accademia degli Innominati a supporto della corte ducale. La definizione del macrotesto è quanto mai ponderata e si fonda su rapporti formali e tematici che ne promuovono una narratività strutturale. Frontespizi interni suddividono la raccolta in tre parti. Il primo gruppo è formato dalle «tre canzoni compagne», tre componimenti disposti secondo una *climax* dimensionale ascendente (sono rispettivamente di 179, 190 e 218 versi) e secondo una progressività narrativa. A una piana (e alquanto formulaica) proposizione del tema dell'encomio di Alessandro, attraverso la rappresentazione della sua apoteosi tra le glorie dinastiche, seguono infatti prima una sua esecuzione drammatica (il dialogo tra il duca e una numinosa figura femminile che ne accompagna l'ascesa in cielo), e poi una sua elaborazione epica (incentrata sulla rassegna delle trionfali fondamenta storiche di tale encomio), in modo tale che la petizione d'eccellenza della prima canzone[33] sia sostanziata dalle virtù interiori ritratte nelle seconda canzone[34] e dalle qualità politico-militari ricordate nella terza[35].

generale alla questione si ricorra ad A. Prosperi, *Il "Miles christianus" nella cultura italiana tra '400 e '500*, «Critica storica», XXVI, 1989, pp. 684-704.

[33] T. Torricella, *Sette canzoni in morte del serenissimo duca Alessandro Farnese*, Parma 1594, canzone I, vv. 69-73, p. 6*v*: «Lui tra 'l Padre invitto e 'l sacro Zio, | d'arme lucente l'uno, e l'altro d'ostro, | entro a felice chiostro | gode raggio di Sol che non s'offosca, | e sazia ogni sua brama, ogni desio». Si segnala che dell'intero componimento di Torricella è conservata anche una versione manoscritta nel ms. Parm. 306 della Biblioteca Palatina di Parma.

[34] Torricella, *Sette canzoni*, canzone II, vv. 19-27, pp. 9*r-v*: «Et ei carco di glorie, e d'arme onusto, | solo sedea co' suoi pensieri in parte | ove di fero Marte | volgea gran cose, allor ch'oscuro velo | notturno al mondo un fosco orror comparte, | quando con nuova luce, e con vetusto | noto sembiante augusto, | Diva gli apparve giù scesa dal Cielo | che sfavillava rai d'ardente zelo».

[35] Torricella, *Sette canzoni*, canzone III, vv. 113-128, pp. 15*r-v*: «Poscia che 'l ribellante e fero Thrace | ne l'oriente estinse | vostro vero valor, l'ardire e l'arte, | a magnanime imprese anco s'accinse | là 've soggetta giace | a i gelidi Trioni algente parte | […] | ne la più fredda terra, | Signor, v'addusser dove il Belga impuro | folle vaneggia, et erra | al suo Dio infido, et al suo re spergiuro».

Nel secondo trittico di testi le canzoni da compagne divengono «sorelle», e di fatti coincidono per schema metrico e dimensioni (148 versi). Anche qui è rinvenibile un'organizzazione narrativa del macrotesto lirico, che in questo caso sfrutta l'intrinseca performatività del modulo poetico della *lamentatio*. La prima canzone è un accorato monologo lacrimale del fiume Parma che, rivolto al Tevere, afferma la primazia del cordoglio della comunità parmense e rivendica per sé le spoglie del duca[36]; nel secondo componimento abbiamo la risposta del Tevere che cerca di lenire il dolore della Parma, ricordando il valore dell'eroe farnesiano e predicendone fama e memoria eterne[37]; nella terza *sorella* è lo stesso poeta a prendere la parola e, rivolto alle due prosopopee fluviali, le invita a compensare il dolore per la perdita di Alessandro con la gioia di ospitare Ranuccio e Odoardo, perfetta «gemina parte» e «sembianza vera» del duca, traccia della sua rinascita in terra «a guisa di fenice»[38]. L'associazione al Farnese del figurante cristico della fenice è topica nel corpus di testi encomiastici riservati al duca, così come altrettanto frequente è l'esaltazione dei suoi discendenti quale compensazione dell'immane lutto e affermazione della sopravvivenza (anche biologica) della gloria di Alessandro. Proiettandosi nel futuro degli eredi, l'encomio funebre di un eccezionale passato si riconfigura in celebrazione di un tempo glorioso ancora in atto e sfocia in *elogium* genealogico. In tal senso, e complici le carriere complementari del duca Ranuccio e del cardinale Odoardo, questo passaggio conclusivo della penultima canzone di Torricella sembra forse esemplato sul palinsesto illustre (a livello letterario e politico) dell'articolata genealogia di casa Este che, nella profezia della grotta di Merlino, Ariosto sigilla proprio con

[36] Torricella, *Sette canzoni*, canzone IV, vv. 127-137, pp. 20*v*-21*r*: «Et io, ch'un tempo fortunata vissi, | umil di corso, ma di nome altera, | mentre godè l'aura Alessandro, e'l giorno, | […] | Io che fra mio cor dissi | "A me la Mosa serve | e l'Ocean, che ferve, | e me d'invidia colmo il Tebro ammira, | ch'in Alessandro suo mia fama spira"».

[37] Torricella, *Sette canzoni*, canzone V, vv. 141-145, pp. 24*r*-*v*: «Così il Tebro predice, | onde di novo sorge | la Parma, e i voti porge, | e 'l pianto frena, e più tranquille l'onde | già manda al Po tra fiorite sponde».

[38] Torricella, *Sette canzoni*, canzone VI, vv. 15-28, pp. 25*r*-*v*: «Fiume nativo amato, amato fiume | per destin, per voler, per fere stelle, | udite ciò che mi predice il fato: | non son spogliate queste rive o quelle | de' pregi lor perché da lor alzato | spieghi Alessandro al Ciel le sacre piume; | poi che gemino Nume | e Ranuccio, e Duarte, | quasi gemina parte | lascia di sé, di sé sembianza vera, | perché vostra Real fama non pera | ma più vivace cresca, e più felice, | con lor presenza altera, | ringiovenita a guisa di Fenice».

l'esaltazione del principale merito di Ercole I, l'aver lasciato alla sua gente «l'inclita prole | il giusto Alfonso e Ippolito benigno» (*Of* III, 50, 1-2)[39].

Quasi senza soluzione di continuità rispetto al finale genealogico della sesta, alla settima canzone, *solitaria y final*, spetta il compito di sigillare la sequenza encomiastica, focalizzandosi sulla trasfigurazione celeste dell'eroe. Costui appare in sogno al figlio Ranuccio e lo guida in un'estatica visione del cosmo, delle intelligenze angeliche e di coloro che si sono resi degni della gloria e della vita eterne; primo fra tutti lo stesso Alessandro che in un icastico verso equipara la propria condizione di trapassato a quella del figlio primogenito ancora in vita, elevando entrambe a una dimensione di gloriosa trascendenza: «così morto i' non son, né tu se' vivo» (v. 81). Il carattere paradigmatico dell'ultima canzone rispetto all'intero progetto encomiastico di Torricella trova inoltre espressione in un altro ingegnoso distico che offre plastica rappresentazione dell'idea stessa di poesia encomiastica, occupando l'intero spazio di un endecasillabo esclusivamente con i nomi degli eroi farnesiani: «E 'l mondo al grido lor fu breve spazio | Alessandro, Ranuccio, Ottavio, Orazio»[40]. Come codificato da Petrarca nel *fragmentum* 5, la sola pronuncia del *nomen* lodato è *tout court* poesia; la semplice disposizione di nomi nel «breve spazio» di una struttura poetica (e a determinare tale struttura poetica) diventa dunque la più limpida attestazione dell'encomio lirico[41].

[39] L. Ariosto, *Orlando furioso* III, 55-56, a cura di R. Ceserani e S. Zatti, Torino 1997, vol. I, p. 155: «Costui sarà, col senno e con la lancia, | ch'avrà l'onor, nei campi di Romagna, | d'aver dato all'esercito di Francia | la gran vittoria contra Iulio e Spagna. | Nuoteranno i destrier fin alla pancia | nel sangue uman per tutta la campagna; | ch'a sepelire il popul verrà manco | tedesco, ispano, greco, italo e franco. || Quel ch'in pontificale abito imprime | del purpureo capel la sacra chioma, | è il liberal, magnanimo, sublime, | gran cardinal de la Chiesa di Roma | Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime | darà materia eterna in ogni idioma; | la cui fiorita età vuol il ciel iusto | ch'abbia un Maron, come un altro ebbe Augusto».

[40] Torricella, *Sette canzoni*, canzone VII, citazioni rispettivamente alle pp. 30*r* e 33*v*.

[41] Riflettendo sul caso, solo in parte affine, dell'apostrofe, Francesco Giusti riconosce nell'insistita enunciazione del nome del destinatario di una lode amorosa *post-mortem* «un modo di enfatizzare la voce al fine di sottolineare l'atto stesso del chiamare, di drammatizzare la voce, di raccogliere segni del proprio potere in modo da stabilire la propria identità come voce personale e poetica. L'apostrofe aiuta il discorso a costruirsi come evento, la voce individuale come voce poetica. L'apostrofe a un tu evoca l'idea di presenza poetica perché l'oggetto diventa *tu* solo in relazione all'atto poetico, soltanto nel momento in cui la voce si costituisce. Sottolineando la performance di un atto di voce,

Qualcosa di simile si può rinvenire anche nei *Sette epitafi sopra la sepoltura di Alessandro Farnese* (Verona, Discepolo, 1596) composti dal medico bresciano Teodoro Grazioli. È questa una esperienza d'encomio che si distingue dalla puntiforme produzione occasionale di componimenti in metro breve (sonetti e madrigali) che a fine secolo vede impegnati autori di differente valore anche nell'elogio funebre di Alessandro (da Borgogni a Stigliani, da Grillo a Marino). Si tratta, nello specifico, della sequenza di 2 ottave liriche, 1 terzina, 2 quartine, 1 distico e 1 verso singolo, tutte misure già impiegate in attestazioni volgari dell'epigramma classico[42]:

1

Qui giace il dominator de' Cimbri, il grande
Alessandro, terror del Mondo, e gloria,
che se da Morte l'alte e memorande
sue imprese, da formar più d'una historia,
non erano interrotte, le nefande
leggi avria spento in tutto, e ancor vittoria
d'Africa e d'Asia, e de l'Europa avuto,
e soggiogare novi Mondi, e Pluto.

4

Alcide, Achille et Alessandro il Grande
qui sono uniti in un sepolcro, et uno
è in tre Farnese formidabil, ché uno
fu Alcide, Achille, et Alessandro grande.

5

L'ossa, d'alto stupor piene, e di zelo,
chiude qui picciol'urna, e al nome, e fama,
è minor tomba il Mondo, et a la brama
di gloria del Farnese è angusto il Cielo.

l'apostrofe rende il soggetto presente e lo costruisce come persona poetica assumendo una relazione speciale con l'oggetto. […] perché si costruisca un atto di voce e un evento nel discorso lirico ci deve essere una relazione tra il soggetto e l'oggetto, si deve presupporre – anche nella sua negazione – la presenza di un lettore che si faccia osservatore dell'atto o dell'evento e ci deve essere un investimento passionale nella relazione con l'oggetto affinché questo interagisca con la volontà o il desiderio del soggetto, soprattutto perché è quest'ultimo a creare o recuperare l'oggetto nei versi» (F. Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, L'Aquila 2015, pp. 320-321).

[42] T. Grazioli, *Sette epitafi sopra la sepoltura del serenissimo, et inuittissimo Alessandro Farnese duca di Parma, e di Piacenza*, Verona 1596, s.i.p.

2

Marte, sceso dal Ciel, resse quest'ossa
per dimostrarsi a gli occhi umani fero.
D'Alessandro pigliò il nome, e la possa
del gran Farnese, intrepido guerriero;
l'Europa, l'Asia, e l'Africa commossa
rimase al grido sol del Cavaliero.
Lasciò del Mondo le vittorie, e al Cielo
ritornò, sazio del corporeo velo.

3

Questo è Alessandro il Gran Farnese. Or puoi
partir, ch'el sasso sol, che lo rinchiude,
ti fa debitor troppo a gli occhi tuoi.

6

Nacqui Alessandro, e per sangue Farnese.
Chi fui, l'Ottoman sa, Fiandra, e 'l Francese.

7

Vinse il Grande Alessandro, e or morto è il Magno.

E alla scrittura epigrammatica, soprattutto quella propria di iscrizioni sepolcrali, rinviano anche alcune soluzioni retorico-stilistiche adottate nei sette epitaffi, come il ricorso a deittici (*qui, questo*) per amplificare l'icasticità di un oggetto offerto all'immaginazione del lettore; oppure come l'alternanza tra prima e terza persona per distinguere quando l'enunciatore lirico è lo stesso sepolcro o qualcuno che lo sta osservando. In entrambe le situazioni il motivo del monumento funebre alimenta efficacemente i principali concettismi della retorica celebrativa affermatasi intorno alla morte di Alessandro (la vittoriosa comparazione con gli eroi classici, l'inadeguatezza della corporeità e di ogni fama terrena, la vita celeste del *miles christianus*), ma soprattutto dispiega con evidenza la doppia funzione semantica sua propria (e condivisa anche dalla poesia encomiastica), quella di memoriale di un'esistenza illustre e quella di monimento per future condotte di vita.

Le iscrizioni di un sepolcro si qualificano però anche come testo pubblico, reso disponibile per una lettura plurale. Ecco dunque che, quasi a mimesi di una fruizione collettiva dell'encomio funebre di Alessandro, gli epitaffi di Grazioli vengono corredati da un articolato paratesto esegetico, in cui l'autore risponde a rilievi, soprattutto d'ordine formale, mossi all'opera da non ben precisati letterati veronesi. Esito di un effettivo dibattito

pubblico o strategia preventiva di legittimazione dei propri testi, il commento ha soprattutto il pregio di amplificare l'*elogium* poetico. Il chiarimento sulle scelte stilistiche e lessicali consente infatti a Grazioli di esplicitare il significato del messaggio celebrativo cifrato entro le formule encomiastiche, e di svelare le strategie retoriche che l'hanno creato in modo tale da produrre precisi effetti nei lettori, soprattutto un sentimento di meraviglia che si vorrebbe comparabile a quello provato realmente da chi si è trovato al cospetto del duca in vita. Ad esempio, per ribattere all'accusa di incongruità del verso «L'ossa, d'alto stupor piene, e di zelo», Grazioli cita l'incipit del sonetto di Giulio Camillo sulla tomba di Orlando («Ossa di meraviglia e d'honor piene»), dichiarando che egli «chiama l'osse piene di meraviglia e d'onore [...] perché, mentre vivevano, facevano cose che facevano meravigliare ogn'uno», e ora «cagionano nelli riguardanti la loro sepoltura meraviglia, ricordandosi de i meravigliosi gesti suoi, et ancora eccitano inclinazione di farle onore»[43].

Tra le *auctoritates* evocate da Grazioli, oltre a Camillo, Alunno, Bembo, Boccaccio, Ariosto, Tasso, c'è anche il conterraneo Lucillo Martinengo, monaco cassinese, amico di Angelo Grillo, a cui dobbiamo un'operazione editoriale analoga a quella di Grazioli, ossia la *Lettera apologetica sopra il sonetto in lode di Alessandro Farnese* (Brescia, Turlini, 1594)[44]. Il sonetto, opera dello stesso Martinengo, organizza l'encomio funebre di Alessandro attraverso pluralità trimembri e quadrimembri che si dispiegano in quasi tutti i versi, raramente però correlati fra di loro. Più che di versi rapportati sarebbe corretto parlare di un insistito uso dell'amplificazione vòlto a intensificare la *gravitas* del dettato lirico[45]. Se l'epistola esegetica ripropone

[43] Grazioli, *Sette epitafi*, s.i.p.

[44] Per un'introduzione alla figura di Martinengo cfr. F. Ferretti, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna 2012, pp. 21-120.

[45] L. Martinengo, *Lettera apologetica sopra il sonetto in lode del sereniss. Duca Alessandro Farnese*, Brescia 1594, p. 6: «Flagello, domator, guerriero ingegno, | di gloria, di virtù, d'imprese e d'armi, | ebbe, oprò, raffrenò sì che disarmi | gli ingiusti usurpator del Cimbro regno. | Diè al lui valor. D'eterna fama degno, | Giove et Ercole; e Palla, avinta in carmi | d'eloquenza, il suo peplo, il folgor (parmi), | e di giusto e di pio l'erculeo segno. | E di tre forme voi Titani mostri, | e soggiogò, e corresse, e a morte stese, | superbi, sì ritrosi, e fier giganti. | Spiegò la lingua e l'arme, e l'ire accese; | sommise, rintuzzò, fulminò i vostri | armati contra Dio dispregi e vanti». Sulla soluzione stilistica delle pluralità resta ancora valida l'analisi di D. Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, «Studi petrarcheschi», VII, 1961, pp. 73-120, e cfr. in part. le considerazioni

abbastanza fedelmente i movimenti argomentativi e le soluzioni retoriche delle coeve esposizioni di testi lirici, un passaggio più interessante per il nostro discorso si rinviene nella dedica a Isabella di Soragna, dove si ricorda che la marchesa aveva già potuto apprezzare il sonetto in questione, leggendolo «appeso in pubblico al palco sopra del quale recitare si doveano l'orazioni funebri del Serenissimo di felice memoria, il duca Alessandro Farnese»[46]. E ne aveva anche voluto copia. Testimonianza storica o semplice soluzione retorica di dedica, l'affermazione ci segnala comunque la 'doppia vita' dei testi encomiastici. Realizzati e fruiti in prima battuta per la specifica occasione pubblica che vanno a rappresentare, possono in un secondo tempo conoscere una sopravvivenza come autonomo prodotto letterario, in cui di fianco all'originaria, occasionale istanza celebrativa

a p. 99: «Ho voluto, dunque, richiamare l'attenzione verso una specie di ritmica più profonda, anteriore a ciò che si vuole intendere per ritmo, e che è allo stesso tempo il suo elemento vivificatore e il suo contenuto pregnante, forma più profonda legata a intime espressioni estetiche, e alla modellazione che emana dal nostro pensiero. L'analisi di pluralità eccede del tutto dai limiti di una possibile scienza della letteratura; interessa tutte le arti; plurimembrazione e variazione nota immediatamente chi contempla un edificio sia rinascimentale, sia barocco. Ma esula anche dai limiti letterari, verso una direzione più importante: le pluralità (e soprattutto i sintagmi non progressivi) dovrebbero essere oggetto base di una logica psicologica: sono unicamente riflessi verso questo lato, non solo del pensiero – come ogni linguagggio – ma anche delle elementari possibilità del fluire del nostro pensiero».

[46] MARTINENGO, *Lettera apologetica*, p. 3. Questa modalità di pubblicazione (ossia, di resa pubblica) dei testi encomiastici è del resto canonica allorquando si coinvolge la popolazione nella produzione di un capitale simbolico e in un rito collettivo di celebrazione, festosa o luttuosa, dell'ordine sociale e del potere politico; ne abbiamo, ad esempio, una testimonianza secentesca in relazione alla solenne entrata a Venezia del doge Morosini (27 ottobre 1686) dopo i trionfi militari nel Peloponneso: «Lo pseudo-Morosini attraversa a cavallo l'isola trasfigurata dalla festa, mentre le campane dell'intera Giudecca suonano a distanza. Il campo della chiesa di Santa Eufemia è zeppo di arazzi e di quadri, di statue e di colonne effimere, e a queste sono appuntati sonetti, odi ed epigrammi in lode delle vittorie evenziane» (A. METLICA, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia 2022, p. 71). La natura topica di tale modalità pubblica d'omaggio poetico *post mortem* è peraltro confermata dai suoi impieghi letterari, anche comici: «[…] and if your love | can labour aught in sad invention, | hang her an epitaph upon her tomb | and sing it to her bones, sing it tonight» (W. SHAKESPEARE, *Much Ado About Nothing*, V, I, vv. 268-271).

di un personaggio illustre tende a rendersi manifesta anche un'istanza autopromozionale dello stesso autore dell'*elogium*[47].

[47] Questa istanza è espressa in un icastico *calembour* di Tiberio Torricella che, ad apertura della sua silloge e con paradosso solo apparente, riconosce proprio nel poeta il maggior beneficiato dall'encomio: «Mentre ch'in celebrar caduchi onori | del nome tuo, che glorioso suona, | fu povero Elicona, | e tacquero le Muse al suon de l'arme; | or che 'n fronte il ciel t'apre almi splendori, | Alessandro immortal, potrò vantarme | cantar con basso carme | d'infinita virtù vestigio eterno, | e in breve urna raccor vasto Oceano? | Ma se non prende a sdegno | sin dal beato Regno | immenso Dio pietoso affetto humano, | di chi gli sacra i tempi, | e le faci, e gli altar non have a scherno, | *non sdegnar tu gli essempi | divini, non sdegnare humil lavoro, | se con tue lodi le mie rime honoro*» (Torricella, *Sette canzoni*, canzone I, vv. 1-17, p. 5*r*, corsivo mio).

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 178-218

Una *plaquette* urbinate in morte delle figlie di Vittoria Farnese, con edizione in appendice

Nicole Volta

Abstract This paper analyzes manuscript 148 of Biblioteca Oliveriana of Pesaro, which contains some poems dedicated to the death of Beatrice and Eleonora Della Rovere (1558), Vittoria Farnese's young daughters. Many of the poets who worked for the court of Urbino (or for the Farnese family) participated in the mourning, such as Bernardo Tasso, Bernardo Cappello, Girolamo Muzio and Annibal Caro. The article proposes an analysis of the texts and, in the appendix, an edition of all twenty-two poems of the collection. The last poem of the manuscript is not dedicated to the death of the two little girls, but is an interesting testimony of the literary disputes that took place at the court of Urbino.

Keywords Death Poems; Vittoria Farnese; Court of Urbino

Nicole Volta obtained her PhD at Sapienza University of Rome, with a dissertation on Ludovico Ariosto's rhymes, now published by Bit&s (2024). After some post-docs in Naples (Istituto Italiano per gli Studi Storici) and Rome (Sapienza), she is now a post-doc at the Università per Stranieri di Perugia. She studies 15th- and 16th-century poetry, commentaries on Petrarch's vernacular works, and the reception of Petrarch's Latin works.

Edizioni della Normale

Peer review
Submitted 12.02.2024
Accepted 03.06.2024
Published 29.07.2024

Open access

nicole.volta@unistrapg.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_08

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 178-218

Una *plaquette* urbinate in morte delle figlie di Vittoria Farnese, con edizione in appendice

Nicole Volta

Abstract Il contributo analizza il manoscritto 148 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, che contiene testi in morte di Beatrice ed Eleonora della Rovere (1558), le giovani figlie di Vittoria Farnese. Molti poeti della corte di Urbino (o gravitanti attorno alla famiglia Farnese), tra cui Bernardo Tasso, Bernardo Cappello, Girolamo Muzio e Annibal Caro, parteciparono al compianto. In questo saggio vengono analizzati i testi contenuti nel codice, di cui è fornita un'edizione in appendice. L'ultimo testo della silloge non è intonato alla morte delle due bambine, ma testimonia le dispute letterarie che in quella stagione vivificavano la corte urbinate.

Parole chiave Lirica in morte; Vittoria Farnese; Corte di Urbino

Nicole Volta ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Sapienza Università di Roma, con un progetto di edizione e commento di una silloge di rime di Ludovico Ariosto, ora pubblicato per Bit&s (2024). Dopo aver maturato esperienze di ricerca a Napoli (Istituto Italiano per gli Studi Storici), e a Roma (Sapienza), è ora assegnista presso l'Università per Stranieri di Perugia. Si occupa di lirica tra Quattro e Cinquecento, di commenti al Petrarca volgare, della fortuna del Petrarca latino.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 12.02.2024
Accettato 03.06.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

nicole.volta@unistrapg.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_08

Una *plaquette* urbinate in morte delle figlie di Vittoria Farnese, con edizione in appendice

Nicole Volta

Andata in sposa a Guidubaldo II Della Rovere duca d'Urbino nel 1547, Vittoria Farnese, nipote di Paolo III e dunque «importante pedina delle strategie matrimoniali del casato»[1], attirò tra Pesaro e Urbino alcuni letterati di chiara fama negli anni successivi al suo trasferimento. Di questo *milieu* dava notizia Dionigi Atanagi nell'antologia *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (1565), dove scriveva che

ritrovaronsi l'anno 1558 a la corte d'Urbino, antico ricetto di tutti gli uomini valorosi, molti grandi et illustri Poeti. Ciò furono M. Bernardo Cappello, M. Bernardo Tasso, M. Girolamo Mutio, M. Antonio Gallo, et più altri; i quali non facevano altro che, quasi candidi et dolcissimi cigni, cantare a gara et celebrare co' loro versi la eccelsa bellezza et la molto più eccelsa virtù della Illustriss. Sig. Duchessa. Era quivi nel medesimo tempo l'Atanagio[2].

Come è noto, sul finire del 1557 Atanagi era stato chiamato a servizio di Vittoria Farnese da Bernardo Tasso, che gli aveva proposto la revisione del suo *Amadigi*[3], e dunque poteva dare preziosa testimonianza del vi-

[1] Sono parole di G. Fragnito, *Vittoria Farnese, duchessa di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 99, Roma 2020.

[2] *De le rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, libro primo [-secondo]. Con vna tauola del medesimo, ne la quale, oltre molte altre cose degne di notitia, taluolta si dichiarano alcune cose pertinenti a la lingua toscana, et a l'arte del poetare*, Venezia, Lodovico Avanzo, 1565, cc. Kl2, 7*r-v*. Su Atanagi, V. Guarna, *Nuove acquisizioni su Dionigi Atanagi*, «Filologia e critica», 2015, 1, pp. 47-74.

[3] Riporto una lettera ad Atanagi del novembre del 1557 a firma di Bernardo Tasso, dedicata proprio alla questione: «la speranza ch'io avea di poter dar a voi fatica di rivederlo, quanto alle cose appartinenti alla locuzione, e della lingua (però con vostro utile) me lo faceva anco più piacere: e se vi ritrovaste in tal grado di salute, che lo poteste fare, ve ne sarei grato [...]. Di Pesaro il XX di Novembre del MDLVII» (Si cita, qui e *infra*, da B.

vace ambiente urbinate, nonché del diffuso esercizio di lode attorno alla «bellezza» e alla «virtù» della duchessa d'Urbino. Tracce di questa pratica encomiastica – che suscitava un diffuso «cantare a gara et celebrare co' versi» – sopravvivono in alcune raccolte dei poeti ricordati da Atanagi: Bernardo Cappello dedica a Vittoria alcuni sonetti pubblicati nella *princeps* delle sue rime (i nn. 142-146, a lei dedicati prima del matrimonio con Guidubaldo II; e i nn. 184-188, successivi alle nozze), ma soprattutto Bernardo Tasso include molti testi per lei nella sua ultima raccolta a stampa (V 10 e V 40-47)[4].

Oltre allo spoglio dei testi a lei dedicati nelle raccolte di rime, la ricostruzione dell'ambiente urbinate sorto attorno a Vittoria Farnese è stato condotto in passato su documenti di natura per lo più epistolare[5]. Ne emergono corrispondenze di natura eterogenea, spesso dedicate a questioni letterarie o ad argute *querelle*: si pensi per esempio alla contesa retorica tra Bernardo Tasso e Muzio, rispettivamente l'Estate e il Verno, di cui resta traccia in apertura del secondo libro delle *Lettere* (1560) di Tasso[6].

Ma lo sforzo più articolato di questa comunità culturale sembra legato alla morte di due delle figlie di Vittoria Farnese, occorsa nell'agosto del 1558, occasione che suscitò il cordoglio dei molti letterati al seguito di Vittoria. Ricaviamo la più circostanziata notizia degli eventi da due lettere di Bernardo Tasso alla duchessa d'Urbino: la prima reca la data del 10 agosto 1558 e consola Vittoria – o meglio, non consola del tutto, perché la sa esperta delle cose del mondo – della morte della figlioletta Beatrice. L'accadimento non pare del tutto inaspettato, dal momento che lo stes-

Tasso, *Lettere, secondo volume. Ristampa anastatica dell'edizione Giolito, 1560*, a cura di A. Chemello, Sala Bolognese 2002).

4 La numerazione viene dalle edizioni moderne: *Le* Rime *di Bernardo Cappello*, edizione critica a cura di I. Tani, Venezia 2018; e B. Tasso, *Rime*, vol. II, *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, a cura di V. Martignone, Torino 1995.

5 Si vedano A. Brancati, *Bernardo e Torquato Tasso alla corte di Guidobaldo II Della Rovere*, «Studia Oliveriana», I, 1953, pp. 63-75; S. Verdino, *La Quercia dei Tasso*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti. Cultura e letteratura*, a cura di B. Cleri, S. Eiche, J.E. Law, F. Paoli, Urbino 2002, pp. 7-24; *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la corte dei Della Rovere*, Atti del Convegno a cura di G. Arbizzoni, G. Cerboni Baiardi, T. Mattioli e A.T. Ossani, Ancona 1999, *passim*, ma soprattutto pp. 145-68 (A. Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*); *Le* Rime *di Bernardo Cappello*, pp. 37 e ss. (par. *La corte di Urbino e gli ultimi anni*).

6 Cfr. pp. 194 e ss. di questo contributo.

so Tasso si mostra informato della «insanabile infirmità» della bambina («tanto più ch'ella era in stato che più tost'era degna d'esser pianta viva che sospirata morta. Anzi mi rendo certo che, con quell'animo costante et forte col quale havete sofferte tant'altre adversità, renderete gratie a Christo che l'habbia liberata da tanto martirio», p. 511). Più contrito si dimostra invece in una seconda lettera del 29 agosto, quando riscrive alla duchessa in occasione della morte di un'altra figlia, Eleonora, più grande, subito richiamata in cielo senza macchia alcuna «di malitia»: «volete voi pianger la morte d'una figliuolina che candida, semplice et pura, come scese dal cielo, et senza macchia alcuna di malitia, se n'è, con espedito et lietissimo volo, nel seno del suo creatore ritornata?» (p. 518).

Il risultato poetico di questi lutti, forse sentiti con particolare intensità per via della loro stretta vicinanza, non ha conosciuto la notorietà che si addiceva agli «illustri» poeti sopra ricordati da Atanagi, ma è rimasto confinato in un codice poco noto e studiato, conservato presso la biblioteca Oliveriana di Pesaro, l'attuale manoscritto 148.

Il codice e gli autori antologizzati

Cartaceo, XVI-XVIII secc., cc. I, 325, I. Codice composito, formato da varie unità codicologiche (A-K) di formato diverso, esemplate da mani diverse. L'unità codicologica di nostro interesse è la H, di cui si darà descrizione dettagliata: mm 200 × 135, cc. 215-244, sec. XVI *ex*, composta da un unico fascicolo di 34 carte. La prima carta, un tempo bianca (c. 215*r*), reca un frontespizio aggiunto successivamente: «Composizioni Poetiche di varii Autori | per la Morte delle due picciole | Principesse Beatrice e Leonora | figlie del Duca Guidobaldo della Rovere | e della Duchessa Vittoria Farnese | Duchi d'Urbino». Le successive 29 carte sono state trascritte da una mano di secondo Cinquecento. Si tratta di una scrittura calligrafica, con un *ductus* posato, che scrive in uno specchio di pagina atto a ospitare un sonetto, o al massimo una stanza di canzone di 15 versi. Salvo qualche pagina lasciata volutamente bianca per segnalare l'avvicendarsi degli autori, le carte contengono una serie di rime (22, tra sonetti e canzoni), quasi tutte per la morte di Beatrice ed Eleonora Della Rovere, composte (in ordine di apparizione) da Girolamo Muzio, Bernardo Tasso, Bernardo Cappello, Giovan Battista Caro, Annibal Caro, Giovan Francesco Leoni, Giovanni Maria Agaccio, Panfilo Manerba, Alessandro Guarnelli, Francesco Caburacci. Le ultime 5 carte del fascicolo, che inizialmente dovevano essere bianche, ospitano ora una serie di sonetti e citazioni di varia natura esemplate da una mano seicentesca, che appone anche il titolo della silloge luttuosa, e databili per certo dopo il 1676, visto che è presente

un riferimento al conclave di quell'anno (a c. 247*r* [33], la rubrica *Innocenzo XI al Conclave così parla*).
Le carte del codice hanno una filigrana, che non aiuta a sciogliere la datazione, perché è simile a due filigrane compendiate da Briquet risalenti l'una al 1561 l'altra al 1583[7].

Per riflettere sull'organizzazione di questa breve raccolta si offre al lettore una sinossi del contenuto. Si indicano con spazi bianchi le pagine lasciate bianche nel codice[8]:

	Autore	Incipit	Metro	Materia
1	Girolamo Muzio	*Cessin, Donna real, cessino i pianti*	Sonetto	In morte di Beatrice
2	Girolamo Muzio	*Da tutti i poggi et da tutte le rive*	Sonetto	In morte di Eleonora
3	Girolamo Muzio	*Anime belle, che battendo l'ali*	Sonetto	In morte di entrambe
4	Girolamo Muzio	*Quando a l'uscir che gli ultimi sospiri*	Sonetto	In morte di Eleonora
5*	Bernardo Tasso	*Questa che col bel volto almo e decoro*	Sonetto	In morte di Beatrice
6*	Bernardo Tasso	*Quando da questa oscura ombra di vita*	Sonetto	In morte di Beatrice
7*	Bernardo Tasso	*Vaga angeletta da l'eterno nome*	Sonetto	In morte di Eleonora
8*	Bernardo Tasso	*In qual più signoril parte et più bella*	Canzone	In morte di entrambe
9*	Bernardo Cappello	*Un de' rami più cari*	Canzone	In morte di Eleonora
10	Giovan Battista Caro	*Era d'ogni virtù nuda et mendica*	Sonetto	In morte di entrambe
11*	Giovan Battista Caro	*Quando seguio l'occasio acerbo e duro*	Canzone	In morte di entrambe
12*	Annibal Caro	*O che belle, o che rare, o che felici*	Sonetto	In morte di entrambe
13	Giovan Francesco Leoni	*Di cotant'alto pregio era il bel giglio*	Sonetto	In morte di Eleonora
14	Giovanni Maria Agaccio	*Di bel giardin in più riposta parte*	Sonetto	In morte di una bambina
15	Panfilo Manerba	*Tosto ch'incisa da mortal bipenne*	Sonetto	In morte di entrambe

[7] Al codice ha dedicato uno studio complessivo L. Manicardi, *Di un manoscritto oliveriano contenente rime di vari autori*, «Giornale storico della letteratura italiana», xc, 1927, pp. 92-8; descrivono il codice F. Venturi, *Le* Rime *di Annibal Caro. Edizione critica e commento*, tesi di dottorato diretta da S. Carrai, Pisa 2014, p. 30; *Le Rime di Bernardo Cappello*, pp. 115-6.

[8] I componimenti con asterisco risultano poi pubblicati altrove, in edizioni antiche o moderne. Gli altri sono inediti. Anticamente, i testi nn. 5, 6 e 7 sono stati pubblicati *Rime di messer Bernardo Tasso. Libro quinto*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560; il n. 9 in

16	Alessandro Guarnelli	*Duo puri et vaghi gigli, onde sì ardenti*	Sonetto	In morte di entrambe
17	Alessandro Guarnelli	*Il senno et la virtute et gli altri tuoi*	Sonetto	In morte di Eleonora
18	Giovan Francesco Leoni	*Ben crudeltà in man ti pose*	Sonetto	In morte di una bambina
19	Francesco Caburacci	*Dunque pur su l'aprir giglio celestre*	Sonetto	In morte di una bambina
20	Bernardo Tasso	*Poiché, Donna real, l'alto et pregiato*	Sonetto	Lode di Vittoria Farnese
21	Girolamo Muzio	*Ha finalmente al vostro affetto pio*	Sonetto	Per un viaggio a Loreto di Vittoria Farnese
22	Girolamo Muzio	*L'altra mattina me scrisse Brumale*	Capitolo	L'estate difende l'inverno

Guardando al prospetto, si può notare una tendenza alla distribuzione dei testi per autore, evidenziata, soprattutto all'inizio, da pagine bianche lasciate a incorniciare piccole sequenze autoriali (quella di Muzio, quella di Tasso, il frutto isolato di Cappello e i due testi di Giovan Battista Caro, separati anche internamente, con ogni probabilità in ragione del metro). Sembra potersi intravvedere una gerarchizzazione dei poeti, a partire dal centro irradiante di Urbino per andare verso le periferie (e i contatti del ducato con l'esterno). Così Girolamo Muzio, che apre la raccolta con quattro sonetti, venne nominato precettore di Francesco Maria Della Rovere, fratello di Eleonora e Beatrice, proprio nel biennio 1557-1558[9]; Bernardo Tasso era alla corte di Guidubaldo al servizio di Vittoria Farnese a partire dal 1556, mentre Bernardo Cappello venne chiamato a Urbino dallo stesso Tasso nel 1557 per partecipare alla revisione del suo *Amadigi* (così come Dionigi Atanagi, i cui testi in morte di Beatrice ed Eleonora non confluirono in questo manoscritto)[10]. Non solo dunque sono gli autori più prolifici in questa occasione, ma non a caso sono anche quelli più direttamente coinvolti negli affari del ducato.

Rime di m. Bernardo Cappello, Venezia, Domenico et Gio. Battista Guerra fratelli, 1560; il n. 11 in *Prima parte della Scelta delle Rime di diversi eccellenti Autori*, Genova, [s.e.], 1583; *Rime di diversi eccellenti autori, di nuovo data in luce (dal detto Zabata)*, Genova, [s.e.], 1583; il n. 12 in *De le rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, libro primo,* cit. Per le riedizioni moderne rinvio all'*Appendice*.

9 Su Girolamo Muzio si veda M. Faini, *Muzio, Girolamo*, in DBI, 77, 2012. Cfr. anche l'edizione del suo epistolario: cfr. G. Muzio, *Lettere (Venezia, Giolito, 1551)*, edizione e commento a cura di A.M. Negri, Alessandria 2000.

10 Sul periodo urbinate di Tasso cfr. Brancati, *Bernardo e Torquato Tasso alla corte di Guidobaldo II Della Rovere*; Verdino, *La Quercia dei Tasso*.

Più interessante, perché meno scontata, risulta la presenza di testi di Giovan Battista e Annibal Caro suo zio. Con tutta probabilità è proprio Annibale a coinvolgere Giovan Battista nel *planctus* delle bambine, in virtù dei rapporti curati in prima persona con Vittoria Farnese (sono lettere a lei inviate: Caro, *Lettere* 303, 337, 339, 340, 346, 357, 388, 659, 660, 680, 706, 741)[11], e della sua posizione nell'*entourage* farnesiano: nel 1558 Caro si trovava a servizio di Alessandro Farnese. È significativo che, grossomodo nello stesso periodo (un anno dopo), Caro avrebbe scritto al nipote Giovan Battista affinché predisponesse per lui una risposta di rifiuto all'invito a partecipare a un'altra importante iniziativa di lirica in morte: l'antologia che Dionigi Atanagi stava allestendo in memoria di Irene di Spilimbergo (morta il 17 dicembre 1559), uscita poi nel 1561[12]. Caro non sentiva legami di vicinanza con la defunta (quella «non so chi» veneziana, avrebbe scritto a Giovan Battista), e in generale non doveva sentirne troppi con l'ambiente veneziano, il che rende quell'esercizio d'encomio sgradito e superfluo; al contrario, all'iniziativa per le figlie della Farnese, egli partecipò con un proprio sonetto, probabilmente in virtù della sua famigliarità con Vittoria e del ruolo attivo che svolgeva presso i Farnese. In generale, tutta la silloge oliveriana può essere considerata un antecedente non privo di significato per la raccolta in nome di Irene, dal momento che l'organizzatore di questa, Dionigi Atanagi, si trovava proprio a Urbino nell'agosto del 1558 e, pur non essendo compendiato nel codice oliveriano, compose egli stesso una sestina in morte delle due bambine poi pubblicata in una sua nota raccolta di rime *di diversi* (1565)[13].

[11] Cfr., qui e *infra*, A. Caro, *Lettere familiari*, edizione critica con introduzione e note di A. Greco, Firenze 1957-1961, 3 voll.

[12] Il passaggio della lettera è noto: «Monsignor Commendone mi manda una lettera d'un gentiluomo veneziano de' Gradenichi, diritta a lui, perché mi stringa a far un sonetto in morte di una sua non so chi. Pregate sua signoria da parte mia, che per l'amor di Dio, con qualche bel modo mi lievi questa rogna da dosso con dir che io sono fuori Roma, ed occupato, e mal condizionato che dirà il vero, e che in somma ho altro per il capo che far sonetti massimamente per altri» (Caro, *Lettere* 604, § 5). Sull'impresa per Irene di Spilimbergo, la bibliografia è ricca: cfr. almeno A. Jacobson Schutte, *Irene di Spilimbergo: the image of a creative woman in late Renaissance Italy*, «Renaissance Quarterly», XLIV, 1991, 1, pp. 42-61 e A. Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italica», LXXV, 1998, 1, pp. 41-61.

[13] Cfr. qui a p. 200.

A una possibile mediazione di Annibal Caro sembra possa ricondursi la presenza nella raccolta di un sonetto di Giovan Francesco Leoni, che svolgeva mansioni di segreteria per Ranuccio Farnese nel 1545. Lunga era la consuetudine di Leoni con Caro, che con ogni probabilità conobbe a Roma presso il Regno della Virtù (una brigata di letterati che si riuniva in casa di Claudio Tolomei nei tardi anni Trenta): proprio a lui Caro dedicò la *Nasea* (Caro, *Lettere* 40) per via del suo naso prominente (che non manca di ricordare sempre nelle lettere a lui indirizzate: Caro, *Lettere* 47, 145). Si noti come il primo sonetto di Leoni segua proprio quello di Caro, il cui testo a sua volta è in prossimità dei due componimenti del nipote Giovanni Battista (ma il secondo di Leoni, n. 18, è sospinto più avanti). Al servizio di Alessandro Farnese, come Caro, risulta anche Alessandro Guarnelli (testi 16 e 17), di cui sono noti altri otto sonetti confluiti nella raccolta di Atanagi *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (Venezia, L. Avanzo, 1565, cc. 89*v*-91*v*). Di questi, sette componimenti sono in vita e in morte della gentildonna romana Faustina Mancini, scomparsa nel 1543, la cui morte divenne occasione per il canto epicedico di molti poeti, tanto che Caro fu pregato da Girolama Orsini di raccogliere un'antologia in morte, rimasta confinata a un'iniziativa manoscritta[14]; il primo testo di Leoni confluito nelle *Rime di diversi* di Atanagi (*Ecco il felice, ecco il bramato giorno*) celebrava la restituzione di Piacenza al duca Ottavio Farnese (1556), il che pare antecedente significativo ed emblematico degli stretti rapporti di Guarnelli con i Farnese[15].

Più oscuri risultano i legami con la corte urbinate di Giovanni Maria Agaccio e Panfilo Manerba, sebbene vi siano tracce di rapporti con membri della famiglia Farnese e con l'onnipresente Caro. Di natali bresciani, Agaccio (n. 14) fu Canonico di San Pietro dal 1570 al 1577, e nel 1572 Camerlengo maggiore: autore di madrigali[16], fu in contatto con Caro, con

[14] Sulla raccolta in morte di Faustina Mancini, cfr. più in generale G. Forni, *Classicismo farnesiano*, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano 2004, pp. 339-82.

[15] Cfr. il saggio di Elisabetta Olivadese in questo volume per le rime di Guarnelli per Odoardo Farnese, più tarde. Su Guarnelli, oltre al profilo csv (E. Russo, *Guarnelli, Alessandro*, in csv, 60, 2003), qualche nota in P.G. Riga, *Teatro ed encomio nella Tuscia farnesiana tra Cinque e Seicento: con alcune note sulla rappresentazione ronciglionese del Pastor fido di Battista Guarini (1596)*, «Critica letteraria», 203, 2024, 2, pp. 215-32.

[16] Cfr. F. Piperno, *Musicisti e mercato editoriale nel '500: le antologie d'ambiente di polifonia profana*, «Musica/Realtà», 15, 1984, V, pp. 129-51 (p. 130).

cui si scambiò alcuni sonetti di corrispondenza (due, stando all'edizione delle rime di Agaccio, pubblicate nel 1598 a Parma per cura di Girolamo Alessandrini)[17]. Uno in particolare è rilevante: *Colei ch'Angelo in Ciel novo risplende* (c. 36*v*), cui Caro rispose con *Agazio, in grembo a Dio scintilla e splende* (Caro, *Rime* 84), è dedicato alla morte di Virginia Gambara Pallavicino, vedova di Ranuccio Farnese e poi sposata al fratello di Veronica Gambara, morta nel 1559 e molto legata a papa Paolo III Farnese. Quanto a Panfilo Manerba (n. 15), canonico veneto, fu a servizio di Gianfrancesco Gambara, figlio della Virginia di cui Agaccio cantò la morte. Per finire, poco definiti sono i rapporti con i Farnese di Francesco Caburacci (n. 19), che di lì a poco avrebbe assunto la cattedra di Astronomia all'Università di Bologna (1560-1561)[18]: nelle sue *Rime*, pubblicate nel 1580, figurano due sonetti in morte del Caro (a pp. 31 e 105), ma non si danno altri testi dedicati alla famiglia di Vittoria[19].

Da questa scorciata panoramica sugli autori coinvolti e sugli ambienti di provenienza emerge con chiarezza il nome di Annibal Caro, che potrebbe essere stato il mediatore per l'invio – magari non predisposto da lui ma organizzato dal fido nipote, che forse non a caso figura come primo autore della sequenza di testi – di alcuni componimenti di autori esterni alla corte di Urbino (il proprio, i testi di Giovan Battista, quelli di Leoni, di Guarnelli e forse di Agaccio). Al contrario, i primi pezzi della raccolta assumono un primato non soltanto materiale ma di natura strettamente geografica: sono cioè i letterati che prestavano servizio a Urbino e in particolare proprio a Vittoria Farnese nei mesi della dolorosa scomparsa di Beatrice ed Eleonora.

Venendo al contenuto del manoscritto, i testi 1-19 sono tutti coerentemente dedicati alla morte delle due figlie di Vittoria Farnese. In presenza di più testi di uno stesso autore, il *planctus* può articolarsi in momenti diversi (e talvolta successivi): così Muzio dedica un sonetto a Beatrice – la prima delle due bambine a morire –, uno a Eleonora, uno a entrambe e uno nuovamente a Eleonora; ancora Tasso dedica i primi due sonetti a Be-

[17] L'edizione, da cui si cita, è *Rime del signor Gio. Maria Agaccio*, Parma, Erasmo Viotti, 1598.

[18] Ne *La cavaletta*, Torquato Tasso ricorda di aver sostenuto una disputa letteraria con «monsignor Francesco Caburaccio, filosofo molto eccellente, e poeta parimente» (T. Tasso, *La cavaletta, o vero de la poesia toscana*, in Id., *Dialoghi*, a cura di C. Guasti, iii, Firenze 1859, p. 70).

[19] Cfr. *Rime di M. Francesco Caburacci da Imola*, Bologna, Giovanni Rossi, 1580.

atrice, il terzo a Eleonora, mentre la canzone fa riferimento ai due «pegni» perduti. Quando invece siamo in presenza di un unico testo, il destinatario dell'epicedio (Beatrice o Eleonora) non è sempre perspicuo o dichiarato: spesso vengono ricordate entrambe (12, 15, 16), ma vi sono testi più genericamente in morte di una bambina (14, 18, 19). Questi ultimi sono – non casualmente – composti da quei letterati che meno intrattenevano rapporti con Urbino, sintomo forse che non avevano così dimestichezza con la notizia, o che gli era stata comunicata con contorni vaghi. Eleonora, tra le due, è quella che riceve più testi in memoria (2, 4, 7, 9, 13, 17): anche nelle due lettere di Tasso, Eleonora era descritta con più dovizia e ricordata con più commozione.

I testi disposti in coda (20-22) non sono più di materia funebre ma restano ancorati attorno alla figura di Vittoria Farnese, e sono oltretutto composti dagli stessi autori che aprivano la silloge (Muzio e Tasso, disposti al contrario: prima Tasso e poi Muzio). L'ultimo sonetto in morte è depositato a c. 236*v*, a firma di Caburacci (*Dunque pur su l'aprir giglio celestre*): seguono poi un sonetto encomiastico di Bernardo Tasso (*Poiché, Donna real, l'alto et pregiato*), con rubrica *Alla sig.ra Duchessa Ill.ma*, in cui il letterato ricorda che il duca d'Urbino «m'havea a voi [*scil.* Vittoria] dato / per servo» (vv. 5-6); un sonetto di Muzio di natura occasionale (*Ha finalmente al vostro affetto pio*), come è chiaro fin dalla rubrica (*Nel viaggio di Loreto, il Mutio*), dove l'autore rammenta un viaggio compiuto da Vittoria Farnese al Santuario della Madonna di Loreto, da cui ha potuto trarre beneficio per la propria anima e quiescenza delle sofferenze («ceduto ogni procella», v. 2); chiude, infine, la sequenza un capitolo ternario molto lungo, sempre di Muzio, rubricato *La state alli suoi amici*.

Si tratta di un lunghissimo capitolo in terza rima di 56 terzine, che si prolunga per 6 carte (cc. 238*r*-243*v*), in cui la prosopopea dell'Estate loda e difende l'Inverno, invitando gli «amici» a riconoscerne i pregi. È un testo giocoso, dai toni gnomici e comico-burleschi, che enuclea una serie di argomentazioni popolari sulle virtù della stagione invernale: in ossequio al genere burlesco del capitolo, Muzio amplia il suo lessico, spaziando dal latino dotto e austero dei tribunali («*sedenti pro tribunali*», v. 5) e delle citazioni scritturali («*peccora campi*», v. 153) a un vocabolario del volgo, con tutta una serie termini di uso comune (*primiera*, *popon*, *melangola*, *canaia*, *rogna*) o di lessico tecnico (*betonica*, *zangola*, *staia*). Il testo, che si trova con gli altri qui in *Appendice*, è trasmesso unicamente da questo codice. Il suo interesse si deve al fatto che esso si inserisce in una più ampia contesa retorica svoltasi tra Girolamo Muzio e Bernardo Tasso, una forma di *divertissement* letterario, in cui i due autori interpretava-

no rispettivamente l'Inverno e l'Estate, difendendone le parti dinnanzi a Vittoria Farnese. Di questa *querelle* ci resta una lettera di Tasso, che apre il secondo volume delle sue *Lettere* (1560), poi riproposta in tutte le riedizioni dell'opera; e due lettere di Muzio, che compaiono soltanto a partire da un'edizione accresciuta del secondo libro di lettere tassiane del 1733[20]. La stampa settecentesca è l'unica a riportare tutti i pezzi noti oggi della contesa retorica, in una successione che non può che sollevare qualche dubbio. La lettera posta in apertura dell'edizione settecentesca è a firma di Girolamo Muzio, reca la data 10 dicembre 1558, pochi mesi dopo la scomparsa di Beatrice ed Eleonora, e viene indirizzata a Vittoria Farnese. Muzio impersona il Verno, che scrive «dal […] palagio de' gelati gioghi dell'Appennino» (p. 16)[21]. Sotto l'intestazione a p. 5 si legge che la lettera «Serve di proposta alla seguente Lettera del Tasso», ma l'informazione è in contrasto con la datazione apposta sotto la lettera di Tasso (in seconda posizione, e dunque considerata successiva dall'editore), che scrive il 20 settembre 1558 a Vittoria Farnese. In questa lettera, che è per altro quella che apre la *princeps* del secondo libro delle *Lettere* (1560), «si difende la State da certe calunnie datele innanzi alla Sig. Duchessa dal Verno, suo fratello» (p. 1):

Ho inteso, Illustrissima Signora, et con grandissimo mio dispiacere ciò che 'l Verno, le sacre leggi del fraterno amore violando, vi ha scritto in pregiuditio de l'honor mio, cercando con bellissimo ordine, con larga copia d'argomento et con gran facondia di parola di pormi in disgratia vostra et del mondo […]. Con la maggior celerità ch'io ho possuto, per un corriero vi mando la diffesa de la causa mia: et se, per ventura, strano ad alcuno paresse ch'io femina sono, scriva come filosofo, oratore et Poeta, a voi certo non parerà né ad alcune altre Donne di questo secolo ch'io conosco. (p. 12)

[20] Cfr. *Delle lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume, molto corretto, e accresciuto. Si è aggiunto anche in fine il Ragionamento della poesia, dello stesso autore*, Padova, Giuseppe Comino, 1733, da cui si citano gli estratti successivi delle lettere di Muzio. La tenzone dell'estate e del verno è ricordata da Verdino, *La Quercia dei Tasso*, p. 7.

[21] L'argomento della lettera recita: «Scrive in persona del Verno alla Duchessa, dimostrandole che a torto viene biasmato da alcuni che a lui antipongono la State, sua sorella, la quale agli uomini apporta molto minori benefizi de' suoi» (*Delle lettere di M. Bernardo Tasso*, p. 5).

Bernardo Tasso, dunque, scrive a nome dell'Estate «dagli amenissimi colli di Pausillipo» (p. 19), avanzando una perorazione delle virtù della stagione estiva. Se la datazione delle missive è corretta, la lettera di Muzio sarebbe successiva, di dicembre, e qui Tasso starebbe rispondendo a un'altra missiva andata perduta. Ancora, il 21 dicembre 1558, undici giorni dopo la lettera del 10 dicembre, Muzio scrive un ulteriore missiva a Vittoria Farnese in cui torna a difendere il Verno, sempre compendiata nella tarda edizione settecentesca (in terza posizione). Pare evidente che le tre lettere superstiti non permettano di ricostruire per intero la contesa, che dovette protrarsi per diversi mesi (almeno settembre-dicembre 1558).

Sembra inserirsi in questa corrispondenza ironica e letteraria il capitolo ternario, dai toni giocosi e gnomici, contenuto alla fine del manoscritto oliveriano. In questo caso è Muzio a impersonare l'Estate (e non Tasso, come accadeva nelle lettere), non casualmente, perché qui l'estate non difende sé stessa, ma prende parola per illustrare i molti meriti del Verno, mettendo in guardia tutti e invitandoli a portargli il rispetto che gli è dovuto:

L'altra mattina me disse Brumale
meco ridendo che certe persone
lodata m'hanno et di lui detto male.

[…]

Habbiate da mo inanzi più avertenza,
se pur vi piace così star asciutti:
non biasmate la gente in sua presenza,

chè 'l Vern è un hom da bene et ama tutti.
Per lui la terra partorisse, ond'io
gli son baila e fattor de tutti i frutti.
(vv. 1-3; 7-12)

L'attacco della prima epistola conservataci del Verno, quella del 10 dicembre 1558, sembra ricalcare molto da vicino l'avvio del capitolo, con il riferimento topico ai *malparlier*:

Ho sentito che in casa vostra, nella vostra camera, e nel vostro cospetto alcuni miei nimici di me parlano poco onorevolmente. E se io stesso con le mie orec-

chie uditi non gli avessi, non so se io me lo avessi creduto quando altri me lo avesse riferito, che uomini di tale intelletto caduti fossero in così fatto errore di dire che mia sorella State sia degna di essere stimata di me megliore. (p. 5)

Con ogni probabilità, il capitolo risale ai mesi della *querelle* epistolare, e dunque all'autunno del 1558. Se così fosse, i testi raccolti nel codice oliveriano coprirebbero un arco temporale molto circoscritto, e potrebbero esser stati disposti in ordine di arrivo, rispettandone, tacitamente, la cronologia di composizione. L'estemporaneità delle materie dei testi in coda, così come le carte bianche poi riempite da materiali tardo-seicenteschi, sono indizi che forse la raccolta non era finita, e che, da *plaquette* conchiusa e nata sotto il pretesto luttuoso della morte delle due infanti di casa Della Rovere, fosse divenuta a stretto giro un raccoglitore di più generici materiali urbinati. L'apertura tematica degli ultimi testi era ben percepita dal collettore/copista, che proprio a partire dal testo 20 cominciò ad apporre rubriche ai testi che ne esplicitano l'argomento, assenti per contrario nei testi in morte di Beatrice ed Eleonora (in quanto probabilmente inutili; lì veniva solo esplicitata la paternità del testo).

I topoi *dei testi in morte*

La morte delle due bambine conduce naturalmente i poeti al grande tema dell'*immatura mors*, sebbene sia interessante annotare l'eccezionalità del caso rispetto alla lirica funebre in volgare della prima metà del Cinquecento, dove abbondano le scritture epicediche per artisti e poeti (si pensi all'immatura morte di Raffaello o alla scomparsa di Bembo)[22], per donne morte in giovane età (il caso di Faustina Mancini è quello forse più eclatante, ma si possono ricordare anche Cleopatra Aretina, Lucia dal Sole, Livia Colonna)[23], mentre non si osservano raccolte in morte di bambini. Un naturale bacino di temi e motivi per affrontare lo spinoso argomento veniva quindi offerto ai poeti non dalla tradizione volgare, ma

[22] Si vedano gli *Epigrammi Latini, & Sonetti Volgari… fatte sopra la Morte del Cardinal Bembo novemente stampate*, [s.l.], [s.e], post 1547.

[23] Mi riferisco alle seguenti raccolte: *Rime toscane et epigrammi latini in morte della diua Cleopatra Aretina*, Venezia, ad istanza di Iacopo Coppa modonese, 1547; *Compositioni di diuersi volgari, latine, et grece, nella morte di Lucia dal Sole gentildonna padouana*, Padova, Giacomo Fabriano, 1549; *Rime di diuersi ecc. autori, in vita, e in morte dell'ill. s. Liuia Colonna*, Roma, Antonio Barrè ad istantia di M. Francesco Christiani, 1555.

da quella latina, che per altro, proprio a inizio secolo, aveva prodotto il fortunato modello dei *Tumuli* pontaniani[24].

Particolare rilevanza ha, nelle poesie del codice oliveriano, il motivo classico del *breve lilium* (Orazio, *Carm*. I 36, 16) o della *rosa brevis* (Marziale, *Epigr*. I 43, 6): probabilmente il primo dei due *topoi* doveva suonare caro ai poeti di casa Farnese, in ragione dello stemma della famiglia, da sempre contraddistinto dai gigli. Così il fiore puro viene *divelto* e *tolto* («Deh, come tosto quasi rosa o fiore / nanzi il suo dì colto da mano ingrata / hai della luce tua la terra orbata!» [7, 4-6]; «Di cotant'alto pregio era il bel giglio, / ch'Amor nudria fra palme eccelse e rare, / che Dio volendo a suo diletto oprare / lo trasse in Ciel» [13, 1-4]; «Ma che può svolger fato? Ecco 'l sereno / volto in atra procella, e 'l fior sparìo» [14, 13-14]: ma più in generale tutto il testo è improntato al motivo; «Dunque pur su l'aprir giglio celestre, / fregio del bel Metauro eterno, svelse / quella» [19, 1-3]), fino alla più distesa declinazione di Guarnelli, che sceglie il motivo come strutturante delle sue quartine (vv. 1-7):

Duo puri et vaghi gigli, onde sì ardenti
tanti heroi furo et tanti spirti egregi
ricche tessersi al crin ghirlande et fregi,
tolti n'hai, reo destin, ma non già spenti,

che 'n ciel più che mai belli et più lucenti
splendon traslati al sommo Re de' regi
per far corona.

È invece di derivazione petrarchesca un altro motivo ricorrente, quello della nuova angioletta assunta in cielo, in cui si fondono due importanti modelli dei *Fragmenta*, quello di *Rvf* 353, per la tessera del *vago augelletto* (v. 1), e l'altro di *Rvf* 106 per il tema, più coerente con il *topos* declinato nei testi dell'oliveriano, della *nova angeletta* (v. 1). Come ha messo in luce Sabrina Stroppa[25], *Rvf* 353 chiudeva la sezione in morte prima della Canzone

[24] Cfr. G. Parenti, *L'invenzione di un genere, il «tumulus» pontaniano*, «Interpres», 1987, VII, pp. 125-58.

[25] Cfr. S. Stroppa, *Dopo Petrarca: rime di lutto e consolazione nel Cinquecento. Il caso di Luigi Da Porto*, in *Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia e* sodalitas *amicale*, a cura di S. Stroppa e N. Volta, Lucca 2019, pp. 143-68.

alla Vergine nella maggior parte edizioni cinquecentesche, in virtù della sua posizione secondo l'ordine di giacitura dell'originale Vat. lat. 3195, ed era dunque sonetto avvertito come più significativo rispetto a oggi. Così Tasso, nel sonetto per Eleonora, agisce di variazione sull'originale tessera petrarchesca (7, 1-4, 7-8):

Vaga Angeletta da l'eterno amore
nudrita in sen sì come figlia amata,
di tutti i doni suoi ricca et beata
scesa qua giù per far al mondo honore,
[…] hai della luce tua la terra orbata,
per ritornar nel grembo al suo Fattore.

Il motivo della trasfigurazione delle bambine come angioletti è diffuso: «Anime belle, che battendo l'ale / da questa tenebrosa valle inferna / saliste al sol della città superna» (3, 1-3); «Questa che col bel volto almo e decoro / potea rasserenar le notti oscure / […] ci ha tolto Iddio per far più bello il coro / dell'Angelette semplicette e pure» (5, 1-6); «Due sì pure Angiolette et così belle / vidi ch'ogni chiarezza, ogni beltate / de l'anime beate, / raccolta in lor parve, ogni lume spento» (11, 31-34).

Non sorprende poi che la deprecabilità dell'*immatura mors* si accompagni ai temi canonici e cristiani del *contemptus mundi*, trovando come ragione di consolazione nell'altrimenti inspiegabile morte precoce delle bambine il motivo della salvezza delle anime vicine al battesimo, che poco hanno peccato:

Quando da questa oscura ombra di vita,
penosa, breve et fral, da Dio chiamata
a quella vera et eterna et beata,
questa Angeletta fe' da noi partita,

pianse la Terra; e 'l ciel, ov'ella è gita
semplice, bianca, pura et non macchiata
d'alcuna humana colpa, inusitata
gioia mostrò, tanto a lui fu gradita.
6, 1-8 (Tasso)

Mostrale che ben nati
sono color che del Giordano aspersi
in su la prima etade escon di vita,
ch'al regno de' beati
poggian sciolti da l'altre, u' da diversi
terreni affetti, e spesso la salita
a noi tolta o impedita.

9, 57-63 (Cappello)

È attorno a questo tema che ruota tutta l'opera consolatoria di Vittoria Farnese, che sempre, tranne poche eccezioni, viene chiamata nei testi

«Donna real» (10 occorrenze): è lei a dover riorientare i propri pensieri sapendo le figlie al sicuro e salve.

Altri testi per Beatrice ed Eleonora

Il manoscritto conserva materiali molto rari: 15 testi su 22 sono inediti. La canzone di Bernardo Cappello (9), il sonetto di Caro (12) e tre sonetti di Tasso (4, 5, 6) sarebbero poi confluite nelle successive raccolte d'autore. Il caso tassiano risulta particolarmente interessante, perché nel V libro degli *Amori* vengono inseriti i tre sonetti presenti nel codice oliveriano (rispettivamente alle posizioni V 89, V 68 e 70)[26], ma non la canzone, di cui il manoscritto risulta testimone unico. Tasso fa poi confluire nel V libro alcuni testi in morte di Beatrice ed Eleonora che non si trovano nel codice di Pesaro: si tratta di tre testi (V 69, 71, 72), uno dei quali, il V 69 (*Dunque può tanto il senso aspro e severo*), dedicato «A la Signora Duchessa d'Urbino» per consolarla, interrompe un dittico di testi che nel manoscritto era originariamente unito, e forse volutamente, dal momento che 6 (*Da tutti i poggi et da tutte le rime*) terminava con la rima E *honore* : *amore*, e il sonetto successivo 7 (*Vaga Angeletta*), riproponeva in posizione rilevata, ai vv. 1 e 4, le parole-rima in modo speculare rispetto al testo precedente, *amore* : *honore*.

Sembra plausibile che Tasso abbia dapprima composto i testi presenti nel codice, e che poi, una volta rimessa mano alle rime in vista della pubblicazione, abbia voluto arricchire la sezione urbinate inserendo nuovi testi, tra cui tre in morte di Eleonora e Beatrice.

Non compare nel manoscritto anche un'interessante sestina di Dionigi Atanagi in morte di Eleonora della Rovere (così recita l'argomento), pubblicata dal medesimo nella sua antologia *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (1565), che ospita anche il sonetto di Caro qui a 12 («In morte de la Illustriss. Sig. Donna Leonora Feltria, de la Rovere, donzella di rarissima et altissima indole»)[27]. La sestina, *Veramente siam noi polvere ed ombra* (cc. 200*v*-201*r*), dal sapore centonario, si apre con un verso prelevato sì

[26] I testi nell'edizione a stampa vengono rubricati, il che consente di riconoscere le destinatarie del *planctus* per ogni testo. Così, V 89 è un sonetto «Ne la morte di Donna Beatrice de la Rovere»; V 68 «Ne la morte di donna Beatrice da la Rovere», mentre V 70 un testo «Ne la morte di Donna Leonora de la Rovere».

[27] Cfr. *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi*.

da Petrarca (*Rvf* 194, 12), ma di sapore oraziano (il noto *pulvis et umbra* di *Carm*. IV 7), e si annovera tra i non molti esercizi in morte esemplati in questo metro (parole-rima: *ombra*, *bella*, *cielo*, *morte*, *pianta*, *mondo*). Dunque Atanagi, pur non figurando nel codice della biblioteca di Pesaro, partecipò al *planctus*, con una testo per Eleonora che declina robustamente il motivo della «pargoletta pianta» da poco al mondo, che subito «cadeo» (v. 8), *topos* di lungo corso lirico che trova spazio anche nelle rime del codice (cfr. 8, stanza II; 9, stanza I; 12; 15), anche in virtù del facile riferimento alla «quercia» dei Della Rovere. Più in generale, l'antologia del 1565 testimonia una produzione urbinate di Atanagi, che raccoglie tra le proprie liriche vari componimenti per la i duchi di Urbino, a testimonianza del periodo lì trascorso dal poeta.

Appendice

Si propone di seguito l'edizione dei ventidue testi del codice. Si è optato per un'edizione conservativa con alcuni cauti ammodernamenti: si distinguono *u/v*; si introducono gli apostrofi; si adegua la punteggiatura a un uso moderno; si riducono le maiuscole, diffuse nel codice; si mantengono separate le preposizioni articolate già separate nel codice mentre si separano quelle che nel codice non hanno raddoppiamento consonantico; si uniforma la scrittura dell'avverbio *allhora*, eliminando l'apostrofo.

Per i testi già editi altrove, si danno in note solo eventuali varianti sostanziali.

1
Il Mutio, I

[c. 216*r*]

Cessin, Donna real, cessino i pianti,
e in gioia si converta ogni dolore,
da poi che nova gloria et novo honore
a voi risplende infra gli spirti santi:

da i tanti stratii et da gli affanni tanti
ond'è pien l'universo, uscendo fore
la bella pargoletta, al suo Fattore
lieta si siede in grembo in festa e in canti.

Alma beata, che 'l lume mortale
perduto havendo, hor con quegli occhi miri
che in Dio mirando fanno altrui felice!

Deh, se sopra i celesti eterni giri
altri sente pietà del nostro male,
fa che preghi per noi, diva Beatrice.

2
II.

[c. 216*v*]

Da tutti i poggi et da tutte le rive
onde 'l padre Appennin lieto s'infiori,
le sante gratie et le silvestre dive
colgon d'intorno i più odorati honori,

et coronate di felice olive,
treccin ghirlande et spargon fronde et fiori
a lei ch'in terra morta nel ciel vive,
nova angioletta aggiunta a gli alti cori.

Ahi, come presta fu l'anima bella,
lasciando a noi le lagrime e 'l desio,
a seguitar l'amata sua sorella!

Ma che dice ella a noi? «Giunta son io
là dove fuor d'ogni mortal procella
con Beatrice mia mi specchio in Dio».

3
III.

[c. 217*r*]

Anime belle, che battendo l'ale
da questa tenebrosa valle inferna
saliste al sol della città superna
ond'è sbandita ogni cosa mortale,

se ben mondano affetto in cielo non sale
(ché ferma non saria la gloria eterna),
non però è tolto a quale in Dio s'interna
che non vegga, oda e intenda il nostro male.

O dunque eternalmente benedette,
diva Eleonora e angelica Beatrice,
la cui letitia ha noi lasciati in doglia,

con quell'amor che unisce l'alme elette
pregate lui che trino in un s'adora
c'hor ne dia pace e al fine a sé ne accoglia.

4
IIII.

[c. 217*v*]

Quando a l'uscire che gli ultimi suspiri
fecer sgombrando il delicato petto,
l'alma, cui non premea terreno affetto,
lieta inalzossi a gli stellanti giri,
su l'entrata de l'oro et de i zafiri

scorse di Beatrice il divo aspetto,
venuta per condurla a l'alto oggetto
che può solo acquetar nostri desiri,

fiammelle di letitia da ogni parte
lampeggiar[28] si vedeano e abbracciamenti
et parole che s'usan suso in cielo.

Or a mostrar con che paterno zelo
l'accogliesse el Fattor de gli ellementi
non bastan lingue, penne, inchiostri e carte.

5
Il Tasso, I

[c. 218*v*]

Questa, che col bel volto almo e decoro
potea rasserenar le notti oscure,
et nel più freddo verno le pianure
arride e secche far purpureo et d'oro,

ci ha tolto Iddio per far più bello il coro
dell'angelette semplicette e pure,
che preste da l'humane aspre venture
se alzaro al ciel che degno era di loro.

A che versar da be' vestr'occhi santi
dunque il vostro dolor, Donna reale,
per lei che viva anchor v'attende in cielo,

e 'nginocchiata al sommo Padre avanti
prega per voi, che 'n questa vita frale
sete rimasta a provar caldo e gelo?

6
II.

[c. 219*r*]

Quando da questa oscura ombra di vita,
penosa, breve et fral, da Dio chiamata
a quella vera et eterna et beata,

[28] Il codice legge *lampeggia*, che mi sembra errore. Restauro una *-r* finale.

questa angeletta fè da noi partita,

pianse la Terra; e ’l ciel, ov’ella è gita
semplice, bianca, pura et non macchiata
d’alcuna humana colpa, inusitata
gioia mostrò, tanto a lui fu gradita.

L’anime più gentili et più leggiadre,
con palme d’oro in man cantando, usciro
ad accoglierla liet’ e a farle honore[29],

et nel più vago et più lucente giro
la condussero inanti[30] al sommo Padre,
et ei l’accolse con paterno amore.

7
III.

[c. 219*v*]

Vaga Angeletta, da l’eterno amore
nudrita in sen sì come figlia amata,
di tutti i doni suoi ricca et beata,
scesa qua giù per far al mondo honore,

deh, come tosto quasi rosa o fiore
nanzi il suo dì colto da mano ingrata,
hai della luce tua la terra orbata
per ritornar nel grembo al suo Fattore?

Mira dal cielo, ov’hor vivi felice,
per la tua morte l’ombria intorno intorno
di querele sonar dogliose et meste,

et la tua illustre et casta genitrice
chiuder nel petto di prudentia adorno
il suo dolor et le lagrime honeste.

[29] In Tasso, *Rime* V 68, 11: «Festose ad incontrarl’ e farle onore».

[30] In Tasso, *Rime* V 68, 13: «avanti».

8
Del Tasso[31]

[c. 220*r*]

In qual più signoril parte et più bella
porrà del Cielo i duo sì cari pegni
de l'alta et gran Vittoria il sommo Giove,
per farne duo felici, et fidi segni,
con privilegi et gratie rare et nove?
Non di maligna, horribile procella,
né di guerr'empia et fella;
ma di tranquilità, pace et virtute,
ch'anuncino salute,
abbondanza, ricchezza et ciò ch'al mondo
potrà largo et giocondo
Cielo di vago et pellegrino dare,
ciò c'ha mai dato a l'anime più chiare.

[c. 220*v*]

Col corpo opera egregia di Natura,
colte da le virtù, lor pie nudrici,
sorgean le parolette alme beate
come 'n grasso terren piante felici
che non temon né gel, né calda state,
ch'avanzan del cultor desire et cura.
Ma morte acerba et dura,
che priva noi de le cose più eccelse,
i cari germi svelse,
i cari germi, ch'aggiungendo al frutto
havrian mostro per tutto
di quanti incliti honori et di quai pregi
bella Donna et gentil s'adorni et fregi.

Speranza, carità, fede et amore [c. 221*r*]
già cominciavan loro a poco, a poco,
ne la candida più che neve mente
ad accender soave et dolce foco,
che tralucea di fuor visibilmente
del devoto et di Dio santo timore,
et loro empiea il core
d'ardor divin; et prudenza nel petto
pueril suo diletto

[31] La canzone, tratta da questo codice, risulta pubblicata modernamente in F. Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa 1900.

senno infondea, vaga di farle tali
che fossero a mortali
infin ne la futura ultima etade
essempio di valore et d'honestade.

[c. 221*v*]

Le gratie, che con lor volgeano il piede,
de la lor gran beltà ministre elette,
moveano i lor begli occhi, apriano il riso
da bei robini et perle bianche et nette;
castità et cortesia nel loro bel viso
già poneano l'insegne et la lor sede.
Ahi, di quai ricche prede
te n'andasti, superba, invida Morte!
Ma qual palma riporte
del grave duol, di tanti danni nostri,
se i più famosi inchiostri
mal tuo grado, han ne le perpetue carte
i nomi illustri et le lor glorie sparte?

[c. 222*r*]

Ma voi, pure angiolette, a la superna
vita salite, ov'hor state a diporto
tra l'alme più leggiadre et pellegrine:
mentre che co' be' piè l'occaso et l'orto
calcando andate et tante opre divine
lassù mirando de la Patria eterna,
ove giamai non verna,
ove non arde il can l'arida terra,
ove non è mai guerra,
ma stabil pace, senz'alcun affanno;
ove non fugge l'anno,
né cosa unqua noiosa a voi si mostra,
chinate gli occhi a questa bassa chiostra:

[c. 222*v*]

che, da l'alto Appenin a la pendice
che signoreggia il mar presso a Pisauro,
vedrete andar con veste oscura et bruna
di genti, che solean di gemme e d'auro
pria gir ornate, lagrimosa schiera,
Leonora chiamando alto et Beatrice;
et la gran genitrice
vostra, nel petto di fortezza adorno,
stagnare il pianto intorno
al nobil core. Et se pur del suo male
degna pietà v'assale,

scendete in sonno a consolarla, allhora
che dal Ciel scende la purpurea Aurora.

[c. 223*r*]

Et ditele c'homai
il duol che dentro ella nasconde affrene
et la mente serene:
ché voi, come fu sempre suo desio,
spose sete di Dio
dilette et care, et di quel ben godete
lassù, che tempo o morte unqua non miete.

9
Del Capello[32]

Un de' rami più cari
de l'alma pianta che 'l Metauro adombra,
sì che l'ira di Giove in lui non cade,
chi prima de' piu rari
suoi pretiosi fregi 'l mondo sgombra
ha tronco et spento ad un quanta beltade
o questa od altra etade
visto haggia, o veda, o giamai veder possa;
et distrutto il giardino in cui fioria
Diletto et Leggiadria;
et d'ogni alta virtute in poca fossa
chiuso l'albergo et scossa
la terra di speranza, ch'a' dì nostri
simile bene il ciel ne doni o mostri.

A seder s'era posto
ne le finestre de l'albergo altero,
fra Cortesia et Pudicitia, Amore
tutto acceso et disposto
(se fato reo non gli rompea 'l pensero)

[32] Il testo è edito in Cappello, *Rime* 330. Segnalo di seguito le varianti sostanziali (a sinistra la redazione del codice oliveriano, a destra l'edizione moderna condotta sulla stampa): 10. Diletto] Dolcezza; 20. quinci far] di quinci; 36. d'invida parca, a noi di por sotterra] del cielo incontro a noi di por sotterra; 65. ch'ad Atropo non sol forza non tolse] che te da i lor molti perigli sciolse; 66. ella ti sciolse] ei ti ritolse; 67. da l'incarco mortal] da l'albergo gentil; 70. a gli altri è chiuso] et a rei chiuso; 77. et] per.

quinci far sua gloria assai maggiore;
et la Eloquentia honore
attendea ne l'aprir de l'uscio adorno
di perle illustri et di rubini ardenti,
intenta a gli ornamenti
che le porrian Senno et Prudentia intorno,
che dolce et bel soggiorno
trahean là, dove d'un cristallo elletto
si congiugnean le mura a l'aureo tetto.

Fuor le lucenti mura
givan Febo et le Muse contemplando
l'edificio mirabile e i suoi degni
habitatori; e cura
nobil già le pungea d'andarne ornando
gli scritti d'i più colti et chiari ingegni.
Ma poiché a' fieri sdegni
d'invida parca, a noi di por sotterra
tanta gioia, ohimè, piacque et valor tanto,
volte a i sospiri, al pianto,
sfogando il grave duol che 'n lor si serra,
fanno col tempo guerra,
perch'ei d'obietto di cotanta gloria
spegner s'affanni invan l'alta memoria.

Così verrà che viva
ne le lagrime lor mille et mill'anni
quel che 'n breve hora ancise acerba morte.
Ma tu, beata et diva
alma, ch'assisa nei superni scanni
letitia aggiungi alla celeste corte,
mira quanto aspra et forte
per lo tuo dipartir noi prema doglia,
et via più lei che te produsse al mondo;
et se là su il giocondo
stato eterno de l'alme non le spoglia
d'ogni pietosa voglia,
con l'amata tua vista et con la gioia
scendi almeno a trar lei di tanta noia.

Mostrale che ben nati
sono color che del Giordano aspersi
in su la prima etade escon di vita,
ch'al regno de' beati

poggian sciolti da l'altre, u' da diversi
terreni affetti è spesso la salita
a noi tolta o impedita,
et ch'ella gratie a Dio render dovrebbe,
ch'ad Atropo non sol forza non tolse,
alhor ch'ei ti ritolse
da l'incarco mortal che qua giù t'hebbe;
et di te lieto accrebbe
il numero de gli angeli là suso,
ove a' buon l'uscio è aperto, a gli altri è chiuso.

Canzon, vanne alla donna
ch'Urbino et Roma et tutta Italia honora,
et dille ch'ella ponga il cor in pace,
poscia ch'a Febo piace
trar dal sepolcro et alle Muse anchora,
la sua cara LEONORA;
et far che, come l'alma vive in cielo,
qui vivan sue virtuti e 'l suo bel velo.

10
Gio(van) Batt(ist)a Caro

[c. 237*r*]

Era d'ogni virtù nuda et mendica
la mortal vita, ond'il pietoso Iddio
due bell'anime elette in ambe unìo
quanto in mille s'aduna a gran fatica.

Et ne le diè; ma l'invida et nemica
Morte ne le ritolse: ahi, fato rio,
come in breve un sì lungo et bel desio
n'atterra et sé del nostro mal nutrica!

Voi che tornaste al Cielo, ov'hor felici
vivete fuor di questa morte oscura,
HONORATE et BEATE eternamente,

siate così la sù nostre BEATRICI,
come foste in etate anco immatura
HONORE et gloria de l'humana gente.

11
Di Gio(van) Batt(ist)a Caro

[c. 228*r*]

Quando seguìo l'occaso acerbo e duro
de le due luci, che sì chiaro il mondo
faceano et sì giocondo,
Donna Reale, il vostro stato adorno,
mentre un fiume di lagrime profondo
verso, piangendo in loco ermo et oscuro,
del fato empio, immaturo,
che tanta speme ancise in un sol giorno,
et l'aer s'ode risonar d'intorno
del grido della gente afflitta e trista,
vidi, aprendosi il Ciel, tanto splendore
che, tra 'l pianto e l'horrore,
de l'improvisa et disusata vista,
mi tremò l'alma; et fur velati e spenti
da tanta luce i miei lumi dolenti.

[c. 228*v*]

Quell'huom cui, per fallir, cieca prigione
lungo tempo habitar chiuso convenga,
quando a l'uscir gl'avvenga
d'alzar gl'occhi gravosi al sol più chiaro,
non ha tanta virtù che lo sostenga:
tal, a l'aprir del lucido balcone
la celeste magione
mirando, i lumi miei si scoloraro.
Ma poi che, a poco a poco, si fermaro
nel suo splendor, tutt'il valore unito
al cor mi si ristrinse, onde di fuora
di color d'huom che mora
divenni; et così smorto et sbigottito
vidi, tolto dal viso il fosco velo,
chiaro qual mai più non si vide il cielo.

[c. 229*r*]

Due sì pure angiolette et così belle
vidi ch'ogni chiarezza, ogni beltate
de l'anime beate
raccolta in lor parve, ogni lume spento.
In atto eran d'altezza et d'humiltate,
et coronate di lucenti stelle;
d'intorno havean facelle
di gloria tal ch'a dirle io mi sgomento.
Et se ben pien di meraviglia intento

le rimirava, havea pur molle il volto,
tanto m'era nel cor quel duolo impresso.
Ond'una, che più presso
m'era, poscia che m'hebbe il timor tolto,
il viso m'asciugò con le sue mani,
et tai formò parlando accenti humani.

[c. 229*v*]

«Raffrena hor, cieco, il tuo duol, ch'infelice
ti fa sì che, dal dritto et bel sentiero
traviandoti, il vero
sotto falso color t'asconde e vela,
et tien sepolto ogn'altro tuo pensiero.
Io son pur Lionora, et Beatrice
è quest'altra: hor felice
et[33] ella et io. Com'hor non vi si cela
ma l'amaro dolor, l'aspra querela,
che di noi fate al Ciel, et più colei
che qua giù ne produsse et nudrìo,
contr'il voler d'Iddio,
rende i nostri piaceri acerbi e rei.
Poiché la nebbia anco d'humani affetti
turba la sù gli nostr'alti diletti.

[c. 230*r*]

Et poi ch'il duol non lassa ch'ella affrene
il duro affetto, ch'ognhor più vivace
gli racende la face
de l'ardente desio che gl'arde il petto,
né tregua han mai, non che tranquilla pace
gl'acesi suoi sospir, l'amare pene,
et a noi non conviene
rinovarle il dolor col nostro aspetto,
scrivi tu quanto io ti ragiono e detto:
dille il gioir, dille la gloria nostra,
l'eterno bene et la serena vita
che l'acerba partita
da voi n'apporta, et questa doglia vostra.
Pregala ch'il martir, il grido, e 'l pianto
in riposo, rivolga e 'n riso e 'n canto.

[c. 230*v*]

Dille ch'a tanto suo saper accorto

[33] Si segnala la mancata concordanza, che si estinguerebbe se, per errore, *et* fosse al posto del verbo essere *è*.

non convengon le lagrime importune
per cosa che comune,
per divina sententia, a tutti è data;
dille che ne l'humane empie fortune
non dee sì tosto abbandonar il porto,
né per terreno e corto
duol eterna lassar vita e beata.
Ma se quella memoria anco l'è grata,
che serba ognhor di noi, per noi la prega,
che ponga fine al suo lungo martire,
perché mortal desire
non turbi il Ciel, ove la mente impiega
che, quando piaccia a chi ne lega e scioglie,
unite fian le nostre et le sue voglie.

[c. 231*r*]

Di lei però non tanta meraviglia
prendo che non si può dolor interno
da l'affetto materno
tanto celar che di fuor non si mostri.
In voi, miseri, in voi già non discerno
cagion, che sì v'abbassi il duol le ciglia:
che ragion vi consiglia,
se meglior vita in Cielo et ne gli vostri
humani petti e 'n più lodati inchiostri
vivrem fin ch'il sol giri eterno, e liete?
Forse vi duol che fuor di tanti affanni,
di miserie et d'inganni
sciolte siamo dal laccio in che voi siete?
Hor se vi cal di voi punto et di noi,
godete del piacer nostro ancor voi».

[c. 231*v*]

Così disse; et là ond'eran discese,
sagliendo in un, tutt'il celeste regno
fè manifesto segno:
di sì grato ritorno et desiato
il mondo, che d'haverle non fu degno,
di sì vivo splendor tutto s'accese,
et in ogni paese
s'udì più chiaro il lor nome pregiato.
Io come marmo, in tanto ardor gelato
rimasi, sì m'havean da me diviso
le meraviglie et le parole accorte:
et poi che vidi morte
fatt'a lor vita, il pianto volsi in riso,

et posi a terra ambi i ginocchi, humile
mirando la lor gloria e 'l mondo vile.

[c. 232*r*]

Canzon, là dove il bel Metauro inonda
di più Vittoriose spoglie ornata,
s'erge una PALMA altera e gloriosa,
divota et vergognosa:
a lei t'inchina, et solo a lei narrata
questa mia vision immantenente;
poiché si rozza sei, fuggi la gente.

12
Di Anibal Caro[34]

[c. 233*r*]

O che belle, o che rare, o che felici
piante, e 'n che suolo et di che stirpi nate,
Morte m'hai svelte! O di quai chiome ornate,
quali e quanti havean già rami e radici!

Ahi, fati a l'età nostra empi nimici,
et donde haran più mai l'alme honorate
ombre e corone et ghiande più pregiate,
et che più sian d'heroi degne nutrici?

Et voi, ch'a Giove et a Vittoria insieme
sì care et sì da lor ben colti germi
sorgevate del mondo honore e speme,

cadeste? Ahi, fero Turbo! Et quali schermi
(se le palme e le quercie abbatte e preme)
v'hanno i tronchi più fragili et men fermi?

[34] Il sonetto è edito in F. VENTURI, *Le Rime di Annibal Caro. Edizione critica e commento*. Tesi di dottorato diretta da Stefano Carrai, Siena 2011 (*Rime* 73). Segnalo alcune varianti sostanziali rispetto all'edizione vulgata (a sinistra la lezione del codice oliveriano): 2. stirpi] sterpi; 9. Et voi, ch'a Giove et a Vittoria] Ma voi, voi ch'a Vittoria e Giove.

13
Del Leone

[c. 233*v*]

Di cont'alto pregio era il bel giglio,
ch'Amor nudria fra palme eccelse e rare,
che Dio, volendo a suo diletto oprare,
lo trasse in Ciel da questo humano essiglio.

Quivi, sicuro da mortal periglio,
lo ripose tra l'alme a sé più care:
poi volto a nostri pianti e note amare,
così ne disse con pietoso ciglio:

«Io vi diedi Leonora, io la ritolsi,
tanto in lei mi compiacqui: et hebbe il mondo
assa' in vederla, et più i famosi ingegni.

Et tu Vittoria, a cui ben tanto i' tolsi,
tempra 'l tuo duol nel suo stato giocondo,
certa abbracciarla meco ad altri regni».

14
Di m. Gio(vanni) M(ari)a Agazzio

[c. 234*r*]

Di bel giardin in più riposta parte,
che d'Adria bagna 'l mar e 'l manco corno
d'Appennin segna, ove in gentil soggiorno
l'hore con Citherea Pallade parte,

nodrian per lor vaghezza ambe a grand'arte
lieto e tenero fior, cui l'aurea intorno
più soave spirava; et onta, e scorno,
et ira, e tema e duol non v'havean parte.

A l'odor, a la vista, al fresco ogn'alma
correa più sciolta; et gli elmi ornarne e 'l seno
già donne et cavalieri hebber disio.

Ma che può svolger fato? Ecco 'l sereno
volto in atra procella, e 'l fior sparìo,
et grave a noi lasciò di pianto salma.

15
Panfilo Manerba

[c. 234*v*]

Tosto ch'incisa da mortal bipenne
tenera cade in riva al bel Metauro
la quercia ch'a produr al mondo venne
e foglie di smeraldo e frutti d'auro,

lieve battendo le candide penne
dal ricco nido, a par d'ogni thesauro,
se alzò pura Colomba, e 'l camin tenne
ne i cerchi che sostiene il vecchio Mauro.

Ivi, le piume raccogliendo poi,
a piè del suo fattor ritenne il volo,
dov'acqueta gl'ardenti suoi desiri.

Ivi con noi par che talhor s'adiri
ch'osi siam di turbar con nostro duolo
gl'eterni veri alti diletti suoi.

16
Del Guarnello I

[c. 235*r*]

Duo puri et vaghi gigli, onde sì ardenti
tanti heroi furo et tanti spirti egregi
ricche tessersi al crin ghirlande et fregi,
tolti n'hai, reo destin, ma non già spenti,

ché 'n ciel più che mai belli et più lucenti
splendon traslati al sommo Re de Regi
per far corona; e i chiari nomi e i pregi
suonan fra più felici et alte menti.

Ivi hanno, in altra piaggia et d'altro sole
nudriti, et d'altra mano et d'altri ingegni,
altra vita, altra gloria, altra bellezza.

Oh nel mondo leggiadra inclita prole
de' Farnesi et de' Feltri, ond'escon pegni
che l'eterno Motor cotanto apprezza!

17

II. A D(on)na Leonora

[c. 235*v*]

Il senno et la virtute et gli altri tuoi
merti, che anzi a l'età crebber cotanto,
a morte dimostrar che 'l tuo bel manto
fosse lunga stagion stato fra noi.

Però cieca, ahi rio caso, i colpi suoi
in te stese, anzi in noi; ma dolce il pianto
ne fai, giunt'hora al nobil choro et santo
de' tuoi progenitori eccelsi heroi.

Et Sisto, et Giulio, et Paolo et tante belle
chiare alme in sen t'accolgon liete, e 'l crine
t'ornan de le felici accese stelle,

mentre il tuo nome et l'opre lor divine
vanno sacrando in queste parti e 'n quelle
mille penne famose et pellegrine.

18

Il Leone

[c. 236*r*]

Ben crudeltà lo strale in man ti porse,
Morte, a tor di colei la gloria volta,
ch'anzi c'havessi da lo spirto sciolta,
col tener piede a real fama corse.

Ma l'alma, che 'n virtù tutte precorse,
si scernio sì che, a l'atra notte tolta,
splende fra le più illustri e degne, accolta
ove 'l suo merto et la sua fè la scorse.

Quinci contrario effetto hebbe tua speme,
che gioir vedi quella pura ancella,
de' flutti humani la sua via fornita:

in breve tempo e 'n fido porto gita,
frutto degno del fiore e di tal seme,
in ciel pregiata, et fra noi chiara e bella.

19
Franc(esc)o Caburacci

[c. 236*v*]

Dunque, pur su l'aprir, giglio celestre,
fregio del bel Metauro eterno, svelse
quella che a le più care, a le più eccelse
piante si mostra più dura et alpestre?

O da pietà lontana, o ben silvestre,
fior schiantar, che d'honore obietto scielse
il Cielo, et di sue gratie albergo felse,
divin conforto a la prigion terrestre.

Hor se senza quest'un cosa imperfetta
eran gli horti celesti, aspro deserto
n'è il mondo, et nulla in lui giova o diletta,

ma tu queta i sospir, nimpha, che aperto
in soggiorno più bel gl'angioli alletta,
di ruggiada immortal tutto coperto.

20
Alla sig.ra Duchessa Ill.ma

[c. 237*r*]

Poiché, Donna real, l'alto et pregiato
duce, consorte vostro et signor mio,
tolto l'orgoglio al destin empio et rio,
che m'havea posto in così basso stato,

perch'indegno ne sia, m'have a voi dato
per servo, a voi, come a terren, mio Dio,
ogn'altra cura et me posto in oblio
mi do devoto, et per tal don beato.

Et s'al vostro valor raro infinito,
ch'io pur non sia, mia indignitate offende
Vostra bontà suplisca al mio difetto:

una fede incorrotta, un desir schietto
del vostro honor, la mia bassezza emende,
et faccia tal ch'io sia da voi gradito.

Il Tasso

21

Nel viaggio di Loreto, il Mutio

[c. 237*v*]

Ha finalmente al vostro affetto pio,
Donna real, ceduto ogni procella;
entrata sete a la honorata cella,
ove incarnato fu ’l verbo di Dio.

Beato albergo, quivi a dir s’udìo
«Eccoti del Signor la humil’ancella»;
quivi l’humana stirpe a Dio ribella
inenerrabilmente a lui s’unìo;

quivi si fè fattura il gran fattore,
Madre la Figlia, et quivi obediente
l’alta potenza fè spesso soggiorno.

Dunque è ragion che ogni devotamente
al santo loco brami far ritorno,
et chi non può coi piè venga col core.

22

La state alli suoi amici, il Mutio

[c. 238*r*]

L’altra mattina me disse Brumale,
meco ridendo, che certe persone
lodata m’hanno et di lui detto male,
ond’egli, che è di gran riputatione,
sedentii pro tribunali[35], dè sentenza
che nel riccordarebbe alla staggione.
Habbiate da mo inanzi più avertenza,
se pur vi piace così star asciutti:
non biasmate la gente in sua presenza,
ché ’l Vern è un hom da bene et ama tutti.
Per lui la terra partorisse, ond’io
gli son baila e fattor de tutti i frutti.
Così la gloria è sua del fatto mio:
dunque lodate lui, ch’è Don[36] e Duce,
ch’indi si nutre ’l mio terren natio. [c. 238*v*]

[35] Espressione giuridica che intesta usualmente la parte dispositiva di una sentenza.

[36] ‘Signore’.

Né so come cosienza vi conduce
senza mordervi mica a sì mal opra,
dicendo mal de chi a virtù v'induce:
che, se non foss'il Verno che s'adopra
in aguzzar le lingue et i cervelli,
il mond'ignaro andrebbe sotto sopra;
né mestieri farebbensi sì belli,
ch'i poltroni, al mio tempo, e i poveraggi
robbando si farian dal ben rebelli,
dove, che quando pensan a' suoi stracci,
tema gli dà Decembre et più Genaro:
così s'adopran con le man e i bracci.
Che poi cagion del fredd'è caso chiaro
che sia trovato l'uso del vestire,
così bello, leggiadro et così caro: [c. 239*r*]
senza lui l'huomo saria proprio a dire
una fantasma, un vituperio grande,
una più brutta bestia da fuggire.
Il Verno è buon da centomilla bande,
et più che l'huom de lui ne parla o scrive
crescon soggetti et il cervel si spande.
Gli è anco di ragion ch'indi derive
il fabbricar città, pallagi e ville:
cagion ch'el secul così lieto vive.
Quante più di me adunque a mill' a mille
sian le lode del freddo in eccellenza,
convien ch'el ver da questa penna stille.
Se poi del Verno v'è chi n'ha temenza,
havete una recetta unica e breve,
che potete bravar sempre in credenza: [c. 239*v*]
idest potete star, come si deve,
appresso il fuoco et ben fodrarvi drento[37]
(poi piova quanto puote et fiocchi neve!),
cosa che vi fa star di buon talento,
v'ingrassa et vi dà forza in tal maniera
che 'l freddo contra voi non ha argomento.
Per passa tempo havete la Primiera[38]
et altri giuochi et milli bei libretti
che vi danno trastullo insin a sera;
potete star in compagnia ne' letti,

[37] 'Rimpinzarvi'.

[38] Gioco di carte.

caminando, sedendo, e ’n tutt’i modi:
et meglio state più che siete stretti.
Tutte le gente c’han le teste sodi
han sempre detto che la compagnia
è la più bella cosa che le lodi: [c. 240*r*]
il dir di no sarebbe un’heresia,
perché sapete che vi fu ordinata
da Christo per maggior sua cortesia.
Non bastarebbe tutt’una giornata,
con mille lingue, a dir quel ch’io non dico
per non fastedir tanto la brigata,
qual più bel stato voi volete aprico,
cominciando alle feste di Natale
con quell’usanza del buon tempo antico,
che, se l’huomo gir credesse nel spedale,
vuol viver lieto et starsen a banchetto
in sin che dura tutto Carnevale.
Il Verno, dunque, è un certo ben elletto
sopra li sette geli[39] a buon pianeta:
per un ben di veluto, un ben perfetto, [c. 240*v*]
fuor non è di ragion, però s’inquieta.
Et di gran stratio tal hor sozza sono
et spaventosa più d’una cometa,
perché quant’è maggior, quant’è più buono
il padre, l’amico et il signore,
tanto merita più servizio e dono,
ond’io, che fatta son schiava di core,
mi spolpo e ’n latte me lambicco tutta
per bailir[40] le cose con amore.
Et perché vecchia sono et non son putta[41],
il succo mio si perde ’n breve tempo,
ch’a vedermi non v’è cosa più brutta.
Et che me giova haver serren il tempo
et fiori et frutti e non pur herbe o fronde[42]

[39] Le stelle dell’Orsa Maggiore, ‘fredde’ per ipallage perché sempre visibili nell’emisfero boreale e dunque a nord (cfr. Dante, *Rime* 40 [ed. Giunta], *Io son venuto al punto della rota* 29: «le sette stelle gelide»).

[40] ‘Baliare’ (verbo derivato dalla corruzione di *balia* in *baila*).

[41] Donna di facili costumi.

[42] Calco del noto v. petrarchesco (*Rvf* 303, 5: «fior, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi»).

s'al mio refugio non è cosa a tempo? [c. 241*r*]
Questo bene a guarir[43] non corrisponde
chi per natura è di cervel selvatico,
che sol dal male et non si pasce altronde.
Però, vedete allhor, quando che pratico
fra noi, quanto son strania e puzzolente
che saper non vi giova d'aromatico.
Per voi i' non son buona da niente,
ch'altri che serve et che vuol farsi honore
non guarda né l'amico, né 'l parente.
Non curo però farvi a creppacore;
talhor languir di sete senza fame
ch'uscir vi fa di testa 'l dio d'Amore:
la mia bestia è di fuoco et d'un pellame
ch'al leon si somiglia et ha le branche
che falce adopran per il vostro strame. [c. 241*v*]
Ond'elle più crudel, non ancor stanche
di ben spronarmi per il nostro peggio,
fan ch'io vi rompo il capo et stroppio l'anche.
Così, lassi, con voi lieta naveggio[44]
per far servitio, quanto posso al Verno
a cui rescuoto più, quanto più ardeggio.
Io son dunque fantesca di governo,
a l'huom odiosa et d'una testa erronica,
me stessa havendo per un proprio scherno.
Non ha tante virtude de la betonica[45]
quand'io di peste, et d'ogni mal son carica
ch'al rimedio non val d'unguenti cronica.
Maraviglia è non è s'huom si ramarica
che la mia vita sia così furfante,
non mai de pulce, et de taffani scarica; [c. 242*r*]
che, com'io son villana et ignorante,
apprezzo gli amorbati et la canaia[46],
et fragida devengo in un istante:
cagion che 'l dì vi crucia la moscaia,
la notte le zanzare e i cimiciotti,

[43] Il manoscritto legge *guarin*, termine non attestato da nessun dizionario storico, né su TLIO o *Bibit*. Correggo in un presumibile *guarir*.

[44] 'Navigo'.

[45] Erba molto nota nella medicina popolare usata con funzione tonica e stomatica.

[46] 'Cagnara'.

che vi fioccan intorno tutt'a staia[47].
Et quand'i spirti miei vano corrotti,
per l'aria uniti, s'huom mi fugge a Dio,
ché, s'ei mi tocca, va con gli ossi rotti;
né rimedio ve è contr'al fatto mio,
che quel che par più ver quel è menzogna,
quel c'ha nome meglior quell'è più rio:
che, se volete bere, 'l vi bisogna
usar l'infrescatoio, che vi genera
dola di corpo, opilatione[48] e rogna. [c. 242*v*]
Et per farvi la pelle bianca e tenera;
che per il sozzidume è fatta livida,
oprate 'l bagno che fiachezza ingenera;
et per fuggirmi, nudi in l'acqua nivida[49]
ve n'andate, che poi vi stroppia o strangola:
et così conviene che da voi me divida.
Per un popon[50], due pesche e una melangola
voi fate troppo honor, vostra mercede,
a una disgratiata netta zangola[51],
a una mora rabiosa senza fede,
che di voi non ha un pel di compassione,
se bene seppelliti ella vi vede.
Esce dalla sua bocca Piragmone[52]
con tempesta, saette, tuoni e lampi
che vi percuote senza discretione: [c. 243*r*]
non giova c'huom da luoco a luoco scampi,
quand'egli vuol gettare con la sua mano
adirato col suo *peccora campi*[53].
Però vedete voi ch'a mano a mano
che si parte 'l buon verno, e la quaresima,
che vi raccorda 'l vespro siciliano[54],
onde voi fate quell'ation medesima

[47] *A staia* è locuzione che vale 'in grande quantità'.

[48] Ostruzione (delle vie urinarie soprattutto).

[49] 'Fredda come la neve'.

[50] 'Melone'.

[51] 'Vaso da notte'.

[52] Ciclope.

[53] *Ps* I 8, 8.

[54] Con *vespro siciliano* si intende probabilmente il lunedì di Pasqua (data cui ebbero inizio nel 1282, il 31 marzo).

che s'haveste la morte allhora ai denti,
pagando de' peccati la centesima[55].
Et quanto più sentite i miei accenti
v'armate de siroppi e medicine
per star meco alla scrima più volenti
Havete una pavura senza fine
del fatto mio, et poi fatt'i compagni,
lodandomi fra l'altre cittadine, [c. 243*v*]
voi farete, per Dio, de bei guadagni
per acquistar la gratia d'un fameglio
dir mal de chi lo spesa et gli dà i pagni,
che starven queti, voi fareste meglio.

[55] Tassa pagata già sotto Augusto, imposta sull'1% dei beni.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 219-246

«Argomenti» farnesiani tra encomio, morale e narrazione

Federica Pich

Abstract The article examines three collections of rhymes dedicated to members of the House of Farnese and printed in the second half of the sixteenth century: Bernardo Cappello's *Rime* (1560), Pietro Massolo's *Rime morali* (1583), and the *Parte seconda* (1594) of Muzio Sforza's *Rime*. By focusing simultaneously on paratexts and on the connections between encomiastic poetry and moral poetry, the analysis reveals for each work the distinctive interweaving of eulogy, narrative, and moral discourse activated by paratextual elements – be they rubrics, thematic headings, or indexes.

Keywords Paratexts; Late sixteenth-century Lyric Poetry; Alessandro Farnese the Younger

Federica Pich is Assistant Professor of Italian Literature at the University of Trento. From 2012 to 2021 she was Lecturer and then Associate Professor at the University of Leeds, where she co-directed the Leeds Centre for Dante Studies. In 2016 she was Andrew W. Mellon Visiting Professor at the Courtauld Institute of Art and from 2017 to 2019 she was Co-investigator of the AHRC project *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350-c. 1650)*. She was Humboldt Senior Fellow at Freie Universität Berlin (2019-21) with the project *Framing the Lyric Subject Matter: Prose Headings in Italian Books of Poetry (c. 1450-c. 1650)* and currently leads the Trento research unit of the project *Cultural communities and seventeenth-century books of verse: the Italian context* (2023-25).

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 26.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

federica.pich@unitn.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_09

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 219-246

«Argomenti» farnesiani tra encomio, morale e narrazione

Federica Pich

Abstract L'articolo si concentra su tre raccolte di rime dedicate a membri della casa Farnese e stampate nella seconda metà del Cinquecento: le *Rime* (1560) di Bernardo Cappello, le *Rime morali* (1583) di Pietro Massolo e la *Parte seconda* (1594) delle *Rime* di Muzio Sforza. Per ciascuna delle opere esaminate l'analisi si sofferma simultaneamente sui paratesti e sui legami tra poesia encomiastica e poesia morale, mettendo in luce lo specifico intreccio di elogio, narrazione e discorso morale attivato dagli elementi paratestuali, siano essi rubriche, didascalie di tipo tematico o indici.

Parole chiave Paratesti; Lirica del secondo Cinquecento; Alessandro Farnese il Giovane

Federica Pich è Ricercatrice Rtd B di Letteratura italiana all'Università di Trento. Dal 2012 al 2021 è stata Lecturer e poi Associate Professor alla University of Leeds, dove ha co-diretto il Leeds Centre for Dante Studies. Nel 2016 è stata Andrew W. Mellon Visiting Professor al Courtauld Institute of Art e dal 2017 al 2019 è stata Co-investigator nel progetto AHRC *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy (c. 1350-c. 1650)*. È stata borsista Humboldt presso la Freie Universität Berlin (2019-21) con il progetto *Framing the Lyric Subject Matter: Prose Headings in Italian Books of Poetry (c. 1450-c. 1650)* e attualmente è responsabile dell'unità trentina del progetto PRIN *Comunità culturali e raccolte di poesia nel XVII secolo: il contesto italiano* (2023-25).

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 26.02.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

federica.pich@unitn.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_09

«Argomenti» farnesiani tra encomio, morale e narrazione

Federica Pich

Oggetto del mio intervento sono alcune raccolte poetiche di pertinenza farnesiana giunte alla stampa dopo la metà del Cinquecento, qui osservate simultaneamente da due prospettive: quella di una riflessione sulla poesia d'encomio dedicata ai Farnese e quella, più ampia, di un'indagine sui paratesti nei libri di rime di pieno Cinquecento e primo Seicento. Gli esempi sui quali mi soffermerò appartengono a una fase in cui di fatto è quasi impossibile separare rime encomiastiche e rime morali, sia in virtù della dimensione epidittica connaturata a questo tipo di poesia, sia perché i versi celebrativi spesso entrano a far parte di organismi complessi, dove la loro frequente origine occasionale non viene cancellata ma messa in rilievo e al contempo risignificata entro un discorso morale di portata universale. La possibilità stessa di questo esito presuppone alcuni processi e mutamenti tra loro intrecciati: una forte estensione dello spettro tematico della lirica, che si compie attraverso il frequente recupero di modelli e generi antichi e mette in questione la centralità della materia amorosa, a fronte di un'incidenza crescente di temi politici, militari e sacri; l'affermazione di una curvatura grave, eroica e meditativa del discorso poetico; la vistosa perdita di egemonia della forma-canzoniere a favore di macrotesti ibridi e compositi, tenuti insieme da ragioni strutturali altre e specifiche[1].

[1] Consapevole che per ciascuna delle questioni elencate si potrebbe richiamare una bibliografia ormai estesa, mi limito a segnalare gli interventi più pertinenti e significativi per novità di acquisizioni: P. G. Riga, *«Canterò di virtù l'alto valore». Appunti sulla tradizione della lirica morale tra Cinque e Seicento*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, Roma 2017, pp. 211-35 e Id., *Lirica sacra e lirica morale nel secondo Cinquecento*, in «Italique», 24, 2021, pp. 305-23, numero che ospita anche la sezione monografica *Il libro di rime tra secondo Cinquecento e primo Seicento*, a cura di F. Tomasi e V. Di Iasio, alle pp. 8-224; *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca 2011; F. Tomasi, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)*, in *Canzonieri in transito. Lasciti*

Su questo sfondo, illustrerò diverse modalità di interazione tra versi e prosa paratestuale – interazione materiale e grafica e, insieme, concettuale e discorsiva –, ciascuna delle quali articola una diversa configurazione dell'intreccio di encomio, narrazione e meditazione-istruzione morale. In particolare, la prima parte del mio ragionamento sarà dedicata alle *Rime* (1560) di Bernardo Cappello, la seconda e più ampia esaminerà in diacronia l'evoluzione che porta dai *Sonetti morali* (1557) di Pietro Massolo all'edizione definitiva delle sue *Rime morali* (1583), mentre la terza e ultima si concentrerà su tre canzoni di Muzio Sforza, stampate nella *Parte seconda* (1594) delle sue *Rime.* Sotto l'etichetta volutamente generica di prosa paratestuale qui intendo comprendere, con la necessaria flessibilità, una serie di strutture prosastiche di diversa ampiezza che accompagnano in maniera diretta o indiretta componimenti lirici: dalle brevi didascalie, collocate ora direttamente sopra i testi ora negli indici, la cui funzione prevalente è quella di identificare destinatari e occasioni, agli *argomenti*, di norma più ampi e caratterizzati da una minima articolazione narrativa, fino alle *annotazioni* e alle *esposizioni* vere e proprie, con esiti variamente prosimetrici.

Le due opere da cui vorrei partire si pongono complessivamente sotto il segno dei Farnese, in quanto dedicate al Cardinale Alessandro (1520-1589). Oltre che dall'identità del dedicatario, sono accomunate dall'origine veneziana dei due autori e da una data di prima pubblicazione che cade nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta: i *Sonetti morali* di Pietro Massolo, stampati per la prima volta a Bologna nel 1557 da Antonio Manuzio, e le *Rime* di Bernardo Cappello, uscite a Venezia per i tipi dei Guerra nel 1560. Entrambi i volumi non presentano didascalie in corrispondenza dei testi ma ne identificano i destinatari ed eventualmente le occasioni con indicazioni inserite nell'indice, precisamente dopo il relativo capoverso[2].

petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Milano-Udine 2015, pp. 11-36; A. Juri, *Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento*, in «Strumenti critici», 36/2, 2021, pp. 297-322; R. Bruscagli, *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia, Il Cinquecento*, III. *La letteratura tra l'eroico e il quotidiano. La nuova religione dell'utopia e della scienza (1573-1600)*, Padova-Milano 2007, pp. 1559-615; *Nuove prospettive sull'intertestualità e sugli studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di A. Juri, Pisa 2023.

[2] Nel caso di Massolo, una decina di tali indicazioni sono formulate in prima persona, circostanza piuttosto rara in questo tipo di paratesti, dove è più comune adottare la terza persona: ad esempio, per il sonetto 333 nell'indice si legge «A m. Isabetta Quirina mia

Tra i Farnese elogiati da Massolo compaiono Papa Paolo III (son. 91), il nipote Cardinale Alessandro (sonn. 92-93), dedicatario della raccolta come esplicita il frontespizio («Al reverendissimo Cardinale Farnese»), Ottavio, Duca di Parma e Piacenza (son. 214), e Ranuccio Cardinale di Sant'Angelo, fratello di Alessandro (son. 294), figure che, insieme ad altre, prevedibilmente si incontrano anche nella tavola delle rime di Cappello. Le divergenze strutturali tra i due progetti poetici, tuttavia, prevalgono sulle affinità, come è evidente fin dalle rispettive dedicatorie.

Nel caso di Bernardo Cappello (1498-1565), il legame con Alessandro Farnese appare più pervasivo e dominante, in primo luogo per ragioni di ordine biografico, in quanto nel 1541 il poeta, bandito da Venezia, aveva trovato protezione presso di lui («il porto de le fortune» e «l'asilo e 'l tempio del suo duro essilio»)[3]; ed è proprio sul filo della biografia, di una vita vissuta all'ombra dei Farnese e dunque legata alle loro alterne fortune, che è costruito il suo canzoniere, almeno nell'assetto della *princeps* Guerra, allestita di concerto con il curatore Dionigi Atanagi. Nella lunga dedicatoria, Atanagi muove da un elogio della poesia per arrivare a celebrare il luogo dove si è fermata come nella sua sede ideale, cioè Roma, e a Roma presso la

Illustrissima casa FARNESE, casa veramente de le Muse, de la liberalità, de la hospitalità, de lo splendore, de la magnificenza, là onde hanno preso e prendono il seme, il nutrimento e la perfettione tutte le virtù e tutte le arti e le scienze più belle; da chi sono stati i poeti giamai cotanto havuti cari, stimati et essaltati, quanto da essa Illustrissima casa vostra, e da voi Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore[4]?

Atanagi prosegue elencando i tanti «gloriosi spiriti» (c. [*3*v*]) che gravitano intorno al Cardinale, tra i quali è il Cappello, poeta versato, oltre

madre» (c. O*r*). Cito da P. Massolo, *Sonetti morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo venetiano, hora don Lorenzo monaco cassinese*, Bologna, Antonio Manuzio, 1557, di cui adotto la numerazione araba.

[3] Così nella dedicatoria di Dionigi Atanagi che apre B. Cappello, *Rime di m. Bernardo Cappello*, Venezia, Domenico e Gio. Battista Guerra, 1560, c. **1*r*. Cfr. P. Procaccioli, *Dionigi Atanagi e le accademie della Roma farnesiana*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma 2017, pp. 77-90.

[4] Cappello, *Rime*, c. [*3*r*].

che nelle rime d'amore, in quelle di lode e di preghiera a Dio e a principi e signori, cioè nei soggetti più propri del «poema lirico»:

E quantunque il poema lirico sia capace d'ogni soggetto, et il Cappello non ne lasci quasi addietro niuno, egli nondimeno appresso a gli amorosi è in quelli due più frequente che più sono proprii e particolari di tal poema, cioè ne le laudi e ne' preghi che si danno e porgono a Dio et in quelle che si danno e porgono a Principi et a Signori [...]»[5].

A questa altezza, nelle discussioni di poetica è ormai consolidata, insieme al riconoscimento della grande varietà dei soggetti accessibili al poeta lirico, l'individuazione di un legame originario tra lirica, lode e preghiera, per cui il genere sarebbe nato per ringraziare e onorare gli dèi, ma fin dall'antichità avrebbe anche celebrato gli uomini illustri e le loro imprese. Ad esempio, nella sezione dedicata all'*inventio* nella *Poetica* (1536) di Bernardino Daniello, Trifon Gabriele afferma che materia dei «lirici» sono «*le lode degli iddii e quelle degli uomini* parimente, l'amorose giovenili cure, i giuochi, i conviti e le feste»[6], con enumerazione che ricalca tre celebri versi dell'*Ars poetica* di Orazio («Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equom certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre»)[7]. Nel secondo Cinquecento, tuttavia, il nesso tra lirica, elogio e preghiera assume un rilievo più spiccato proprio perché l'encomio e la materia sacra guadagnano spazi sempre più ampi. Si pensi alla centralità che la lirica eroica, la forma canzone e il modello pindarico avranno in Minturno, che nel terzo «ragionamento» della sua *Arte poetica* (1564) scrive:

E tosto che nacquero gli huomini [...] stimar possiamo che non d'altro modo elessero d'honorar Dio che con la musica e con la poesia ne' publici e ne' privati sacrificii, ne' giuochi a gl'Idii consecrati, nelle preghiere, nel render gratie, ne' sacri conviti, in tutte le feste [...]. E però l'antica poesia tutta era degl'Iddii, né altro conteneva che divine lode e preghiere per racquistar la gratia et impetrar

[5] Ivi, c. [*4*r*].

[6] B. Daniello, *Della poetica* [1536], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. I, Bari 1970, pp. 227-318 (p. 249, corsivo mio).

[7] *Ars poetica*, vv. 83-85, che cito da Quinto Orazio Flacco, *Tutte le Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Milano 1993.

l'aiuto loro, e ringratiamenti delle cose felicemente avvenute. […] Dapoi si diede a lodare i gloriosi fatti e le chiare vertù degli huomini illustri[8].

Sui 353 componimenti, in gran parte sonetti, che formano le *Rime* di Cappello, almeno un'ottantina (circa il 23% del totale, cioè quasi un quarto del libro) sono strettamente legati ai Farnese o composti a loro istanza, ma anche serie apparentemente irrelate si rivelano riconducibili alla loro orbita[9]. Seguendo l'ordine del macrotesto, si va dal ciclo dell'esilio da Venezia, dove gli interlocutori sono la città di Roma, il pontefice e Alessandro (126-130), alla prima serie per Vittoria Farnese (142-146), seguita da due sonetti a Guido Ascanio Sforza, cardinale di Santa Fiora e figlio di Costanza Farnese (147-148); da una coppia di testi per Paolo III (154-155), cui è rivolto anche il sonetto 161, a una per Alessandro (162-163), a un dittico per Margherita d'Austria (167-168)[10], seguito dal primo gruppo di rime per Alessandro (169-172)[11], cui si agganciano cinque testi per Ottavio, omaggiato dapprima attraverso l'amante Lavinia della Valle (173-174) e poi direttamente (175-177); a breve distanza, dopo un sonetto per Ranuccio (183) segue il secondo ciclo per Vittoria (184-186), mentre la sequenza 214-226 costituisce una sorta di raccolta nella raccolta – interamente dedicata ai duchi d'Urbino e costruita su una progressione interna, che porta dalla consolatoria per il vedovo Guidobaldo della Rovere alla celebrazione delle sue nozze con Vittoria, fino alla lode di lei dopo la nascita dell'erede. Subito a ridosso si collocano i componimenti legati alla morte di Papa Paolo III (227-228) e alle conseguenti difficoltà della successione (229-231), seguiti da cinque testi per Alessandro (232-233; 235-237), da uno per Ranuccio (238) e, a distanza, dal dittico in morte di

[8] A. Minturno, L'*arte poetica* […], Venezia, Valvassori, 1564, pp. 167-168. Tra gli esempi elencati a proposito della «favola» come parte della «melica» (cioè della lirica), Minturno menziona anche «chi in laude degl'Iddii o degli huomini narra le cose divine o l'humane» (ivi, p. 176). La lunga trattazione dedicata alla canzone si legge alle pp. 181-239.

[9] Molti dei componimenti farnesiani sono tramandati anche dal ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. C. 43, parzialmente autografo, per il quale rinvio a *Le* Rime *di Bernardo Cappello*, Edizione critica, a cura di I. Tani, Venezia 2018, pp. 87-88, edizione che mette a testo la stampa Guerra e di cui adotto la numerazione dei componimenti.

[10] La nobildonna è probabilmente celebrata anche nei sonetti 311-314.

[11] A distanza si incontrano altri quattro gruppi di testi a lui rivolti, oltre al sonetto 140 e alla coppia 187-188: 203-205 (per un'infermità), 232-233 (forse riferiti a una lontananza), 235-237 (sulla fortuna avversa), 276-277 (ancora su un allontanamento del Cardinale).

Orazio Farnese (251-252). Dopo un'altra coppia di testi per il Gran Cardinale (276-277), la parabola farnesiana si chiude con un trittico di corrispondenza con Bernardo Tasso, in lode di Vittoria (323-325), e con la canzone «In morte di Donna Leonora, figliuola del Duca d'Urbino e della Signora Vittoria Farnese» (330). Come è particolarmente evidente nel caso dei due componimenti in morte di Paolo III (227-228), seguiti da tre dedicati alle difficoltà della successione papale (229-231), quasi mai i testi d'occasione restano irrelati, grazie a una minuta organizzazione narrativa articolata in senso biografico-cronologico, che si costruisce attraverso l'ordinamento dei testi e tramite le didascalie presenti nell'indice. Così, lo spazio apparentemente spoglio e neutro dei testi privi di commento si trova stretto tra due paratesti dalla forte coloritura biografica e farnesiana, che ne orientano la lettura: da una parte la dedicatoria, dove il cardinale è celebrato come «il vero Mecenate» e come «il vero ALESSANDRO de' letterati e de' virtuosi di questo secolo» e dove si fa riferimento ad altri Farnese cantati nelle rime, insieme a «quasi ogni altro Signore e Signora che o per sangue o per amistà v'appartenga»[12], cioè che sia in qualche modo legato ai Farnese; dall'altra parte, l'indice arricchito di destinatari, che di fatto espande e realizza quella stessa breve formulazione, mettendo in lista precisamente «quasi ogni altro Signore e Signora che o per sangue o per amistà v'appartenga».

Come hanno mostrato gli studi di Irene Tani, cui si deve l'edizione critica delle *Rime*, quello di Cappello è un canzoniere-cronaca, in cui cronologia esterna e interna si rispondono con notevole precisione, come in una sorta di biografia in versi costruita in continuo dialogo con persone e situazioni – biografia estroflessa, legata a occasioni ed eventi esterni ben più che a vicende dell'anima. Se l'attenzione per una diacronia che rispecchi quella della vita si riscontra, pur con eccezioni, anche nelle *Rime* di colui che Bernardo si sarebbe «posto […] ad imitare per solo duce e maestro»[13], cioè Pietro Bembo, nel poeta più giovane gli avvenimenti storici hanno un rilievo decisamente superiore e lo sguardo sul presente appare più vigile e insistito. Sulle implicazioni morali di questa postura Atanagi insiste in modo esplicito, osservando che Cappello «*s*pesse fiate di leggiadro sdegno infiammato danna e riprende i vitii e le vanità del mondo, e non di rado le discordie e le guerre de' Principi Christiani […]»[14]. L'assetto

[12] Cappello, *Rime*, c. [*3*r*] e c. **2*v*.

[13] Così ancora Atanagi nella dedicatoria (Cappello, *Rime*, c. [*4*r*]).

[14] Ivi, c. [*4*v*].

cronologico-biografico qui sperimentato trova un notevole precedente, a sua volta di pertinenza farnesiana, nei *Cento sonetti* di Anton Francesco Rainerio, a stampa a Milano, presso Giovan Antonio Borgia, tra il 1553 e il 1554, accompagnati dalla *Brevissima espositione dei soggietti loro* attribuita al fratello dell'autore, Girolamo, ma probabilmente dovuta allo stesso Anton Francesco[15]. Anche in questo caso i componimenti di argomento amoroso sono relativamente pochi (circa un quarto del totale) e l'ordinamento segue il filo di una cronistoria di occasioni e avvenimenti sui quali l'esposizione si diffonde, spesso con vere e proprie narrazioni, e non senza accenti polemici, anche nei confronti degli stessi Farnese, fatta eccezione per Vittoria Duchessa d'Urbino. Attraverso la combinazione di sonetti ed esposizioni, Raineri traccia una sorta di autoritratto in versi e prosa, ancor più nettamente orientato verso l'esterno, a rievocare le contingenze e i conflitti di una vita spesa nel rapporto coi potenti. Una sinergia tra corpus lirico e prosa espositiva si osserva anche nelle *Rime* (1560) di Luca Contile, a stampa nello stesso anno di quelle di Cappello e simili ai *Cento sonetti* nell'assetto materiale, con dislocazione degli *argomenti*, raggruppati oltre la soglia finale di ciascuna delle tre parti di cui l'opera è composta. È la terza parte, dedicata alla Marchesa Camilla Pallavicini, quella pertinente per un confronto, in quanto quasi interamente epistolare-allocutiva[16], nonché fittamente diffratta in occasioni, che gli argomenti redatti da Antonio Borghesi permettono di identificare: tra gli altri, due riguardano Margherita d'Austria (XVII-XVIII), legata ai Farnese in quanto sposa di Ottavio, Duca di Parma e Piacenza, e un terzo le nozze di Vittoria Farnese (XLVI)[17]. In una raccolta in cui la centralità dell'encomio è ribadita dalla

[15] Raineri era stato al servizio di Pier Luigi Farnese dal 1540 fino alla morte di quest'ultimo (1547). Sui suoi *Cento sonetti*, modernamente editi in A. F. Raineri, *Cento sonetti. Altre rime e Pompe, con la Brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di R. Sodano, Torino 2004, si veda da ultimo S. Albonico, *Il commento ai* Cento sonetti *di Anton Francesco Rainerio e le nuove strade della lirica italiana*, in *Petrarchism, Paratexts, Pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, a cura di B. Huss e F. Pich, Firenze 2022, pp. 181-93.

[16] Per alcuni degli innumerevoli interlocutori storici vengono incluse anche le relative proposte o risposte, come risulta dagli argomenti.

[17] L. Contile, *Rime*, Venezia, Francesco Sansovino, 1560, dove gli argomenti della terza parte occupano le cc. 83*r*-94*v*. I sonetti citati sono *Ibero, Tebro, Reno, Istro più volte* (XVII, c. 64*r*), *O di tanti in Italia luce prima* (XVIII, c. 64*v*) e *Stelle, che al moto de la vostra sfera* (XLVI, c. 71*v*). I relativi argomenti recitano: «Scrive il decimo settimo a l'Eccellenza

sistematica rifunzionalizzazione del tema amoroso in chiave celebrativa (delle bellezze e delle virtù di varie gentildonne) e implica una inevitabile tendenza alla dispersione, è precisamente il paratesto in prosa a garantire l'unità del libro[18]. Pur nella loro varietà, quelli che altrove ho avuto occasione di chiamare «diari poetici del tempo esteriore» sembrano aver bisogno della prosa per funzionare compiutamente[19].

Nel caso di Pietro Massolo (ca. 1520-1590), figlio niente meno che dell'ultima musa di Bembo, Elisabetta Querini, e dal 1538 monaco cassinese col nome di Lorenzo, i componimenti d'encomio riservati a membri della famiglia Farnese si inquadrano in un ampio progetto poetico di tipo morale-sapienziale che giunge a compimento con le *Rime morali* stampate a Venezia da Rampazetto nel 1583. Per capire il funzionamento di questa struttura è necessario ripercorrere le fasi della sua costruzione, in cui i Farnese rivestono subito un ruolo primario. Il primo nucleo dell'opera è costituito dai citati *Sonetti morali* del 1557, dedicati al Cardinale Alessandro, e ristampati l'anno seguente da Lorenzo Torrentino a Firenze «con nuova giunta», ancora con dedica al Cardinale. Nella prima dedicatoria l'autore dichiara di aver cantato «in verso […] gl'altissimi misterii di Theologia e di filosofia» e di aver «compreso» nei propri sonetti «la sostanza e la midolla della christiana e pagana filosofia», «sotto finti nomi e sotto varii accidenti dannando il vitio e lodando la virtù, e disputando in l'una e l'altra guisa secondo il costume de' Platonici»[20]. A suo dire, proprio la varietà della materia trattata potrebbe esporlo a critiche, nonostante la grande «cura» posta «in disporre et esplicar candidamente e propriamen-

di Madama Margarita d'Austria, mostrando che ella è lodata quasi per tutta Europa, e meritamente poi che ogni lingua a gara esalta le virtù di tanta Signora, né se le può dar maggior laude poi che ella è chiamata un Dio visibile» (c. 85*v*); «Lecita cosa pare a l'Autore che ciascuno si condoglia de la partita di Italia in Fiandra di Madama suddetta, perché veramente da la presenza di tanta donna il publico et il privato in tutta Italia ne riceve favore e giovamento; non è adunque gran fatto se egli conclude che fin tanto starà ella in Fiandra patiranno molti luoghi e particolarmente Piacenza e Parma» (*ibid.*); «Compose l'Autore il quarantesimo sesto in quel tempo che si maritò la Signora Vittoria Farnese al Signor Duca d'Urbino, augurando a tanta Eccellenza e felicità e figliuoli» (c. 89*v*).

18 Lo ha osservato E. Pietrobon, *Per una rilettura delle* Rime *di Messer Luca Contile*, in «Italique», 17, 2014, pp. 107-27 (p. 210).

19 Mi riferisco a F. Pich, *Note su didascalie, "argomenti" e "dichiarazioni" nei libri di rime del secondo Cinquecento*, in «Italique», 24, 2021, pp. 84-107 (p. 98).

20 Massolo, *Sonetti morali*, c. * ii *r-v*.

te i soggetti», e per questo cerca la protezione del Cardinale, sfidando gli attacchi di coloro che hanno «il gusto guasto» dal continuo studio di autori «vani e lascivi» e guardano solo alla corteccia («cortezza») e non «al frutto delle cose»[21]: la sua convinzione, diametralmente opposta a quella dei possibili detrattori, è che «'l dilettar è cosa accessoria, ma il giovar è necessaria», e proprio al bene dei lettori è stato rivolto il suo «intento»[22]. Nella concezione dell'opera, non meno rilevante di questa rivendicazione di una poesia sapienziale e utile appare la scelta di scrivere rivolgendosi «alla maggior parte de' Principi e de' dotti che vivono hoggidì», in un intreccio di scrittura morale e scrittura encomiastica animato dalla centralità tematica della «virtù»[23].

I sonetti si presentano numerati da 1 a 400 e stampati due per pagina, in un *continuum* senza partizioni se non per le rime funebri, una trentina di testi (372-400) riuniti, come di consueto, in fondo al volume, sotto il titolo *Rime di Messer Pietro Massolo in morte di Messer Pietro Bembo et d'altri suoi amici et coniunti*. Il primo sonetto farnesiano, *Tu, che del gran pastore il grande ovile* (91), è rivolto a Papa Paolo III e seguito da un dittico per il Cardinale Alessandro – *Roma, che fuste già di tutto il mondo* (92) e *Miracol grande apparve a' giorni nostri* (93)[24]. I tre componimenti formano una sequenza celebrativa le cui implicazioni morali si chiariscono attraverso l'interazione con i testi che la precedono e la seguono. Nei sonetti 89 (*Quel, ch'è preposto al publico governo*) e 90 (*O quante volte il buon diventa rio*) si insiste sull'integrità necessaria a «chi ben regger vol» (90, 3), anticipando l'elogio del pontefice attraverso un discorso morale, condotto in termini generali, sulle qualità che dovrebbe avere chi esercita il potere[25]. La continuità tra i testi è definita innanzitutto dal fitto ricorrere

[21] Ivi, c. * ii *v*.

[22] Ivi, c. * iii *r*.

[23] Ivi, c. * ii *v*. Per l'enfasi sulla «virtù», in primo piano nel sonetto proemiale, cfr. Riga, *«Canterò di virtù l'alto valore»*, pp. 225-6, che riconosce nelle rime di Massolo «tutte le variabili di lirica morale […]: l'elogio cortigiano, la topica penitenziale, la riflessione sapienziale, il monito, la satira», oltre alle «prevedibili interferenze e sovrapposizioni con la materia della poesia religiosa» (ivi, p. 224).

[24] Le corrispondenti indicazioni nella tavola finale sono «A Papa Paulo terzo», «Al Cardinal Farnese» e «Al Cardinal Farnese».

[25] Il sonetto 90 potrebbe essere rivolto a un interlocutore storico, appellato al v. 3 («Ponte mio»; cfr. 87, 6 e 9), nonostante manchino indicazioni in proposito nella tavola finale. Potrebbe trattarsi di Nicolò o di Francesco da Ponte, che nel 1583 il commento di

del verbo 'reggere', che passa dalle terzine di 89 (v. 9, «O felice colui che altri ben *regge*»; v. 14, «quel che in pace ne *regge* e ne cor*regge*») alla prima quartina di 90 (vv. 2-3, «se 'l buon dal buono bene non è *retto*; / chi ben *regger* vol altri [...]»), dove torna al v. 12 («Il buon ch'altri ben *regge* [...]») per poi riemergere nel secondo verso di 91 («Tu, che del gran Pastore il grande ovile / *reggi* e cor*reggi* con sì ardente zelo»). Le responsabilità del potere, nel riverberarsi sul nipote Alessandro, si mescolano con quella di restituire Roma alla sua passata grandezza, come il «gran Farnese» (92, 9 e 12; 93, 2) farebbe se rivestito del «gran manto» (92, 13) papale, quel «bel manto» (93, 9) che «suol far contento / chi con quel veste il voler buono e santo» (93, 10-11). Si torna così al tema del potere volto «a l'altrui ben» (93, 12), introdotto fin dal sonetto 89. Il motivo metapoetico dell'immortalità concessa dalla poesia, già accennato nel finale di 91 (vv. 12-14) e al v. 8 di 93 («per viver sempre in chiari e dotti inchiostri»), si attualizza nel sonetto 94 (*Caro, che con l'ingegno rotto havete*), dove Annibal Caro, in quanto capace di un «ampio stil conforme / al gran soggetto» (vv. 9-10) e tale da conferire a coloro che celebra «forme / soprahumane» (vv. 13-14), è invitato a cantare «l'alto Farnese» (v. 6)[26]. Infine, il sonetto 95 (*Miracolo maggior non è in 'sto mondo*) descrive e loda l'uomo come il più alto miracolo della creazione, riprendendo a brevissima distanza l'incipit del secondo sonetto per Alessandro («Miracol grande»), con l'effetto di presentare il Farnese come il più miracoloso tra i miracoli. Al tempo stesso riemerge il tema del buon governo, per cui nelle mani dell'essere umano sono le sorti del mondo, che lui solo «regge» (v. 3), come un Dio in terra: «Null'è miglior de l'huom, se l'huomo è buono / perché sé e gl'altri *regge* in pace santa, / e in questo mondo è quasi un mortal Dio» (vv. 9-11)[27].

Nell'edizione fiorentina del 1558 il frontespizio continua a dedicare l'opera al Cardinale Alessandro Farnese, ma la lettera di Massolo è sostituita da un avviso di «Lorenzo Torrentino a' sinceri lettori», in cui l'editore afferma di aver operato con il consenso dell'autore, scontento della prima stampa, e di averne ricevuto direttamente le rime, non solo

Sansovino indica come possibili destinatari del sonetto *Hor mi di' Ponte, perché l'huom sovente* (P. Massolo, *Rime morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, divise in quattro libri [...]*, Venezia, Gio. Antonio Rampazetto, 1583, c. 49*v*).

[26] La relativa indicazione finale specifica la destinazione: «A messer Annibal Caro».

[27] Il tema è presente anche nel sonetto 96, legato al precedente e al seguente (97) dalle rime A e dal ritornare, variato, del lemma 'mondo'.

ricorrette ma «vestite d'altro habito che le prime non erano, e quasi che rinovate e di molte altre accresciute, trattone alcune poche che a lui non sodisfacevano»[28]. Torrentino sottolinea il fatto che le rime erano state pensate da Massolo in primo luogo per mostrare «l'affettione dell'animo suo verso l'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Farnese» e riafferma la novità della loro materia, grave e inseparabile da uno scopo morale, a beneficio dei lettori («coloro i quali per la nuova inventione e per la grave materia bramavano pascer gli animi loro del cibo delle presenti rime, nel vero tanto fruttuose quanto altra lettion morale che si possa gustare»)[29]. Nella nuova edizione viene meno la numerazione progressiva dei sonetti e le didascalie, se presenti, sono poste direttamente in testa ai componimenti e rimosse dall'indice finale; in compenso viene aggiunta una «TAVOLA DE' NOMI DI COLORO A CUI SONO SCRITTI I SONETTI», disposti in ordine alfabetico per nome. Al netto di varianti che si riscontrano nei singoli testi, quanto all'ordine la sequenza farnesiana sopra descritta rimane immutata (alle pp. 46-49), e così passa anche nel primo dei successivi *Primo et secondo volume delle rime morali* (1564), dedicati rispettivamente ai cardinali Farnese e Sant'Angelo, cioè Alessandro e Ranuccio. Stampata a sei anni di distanza dalla precedente, questa edizione include un avviso («Lionardo Torrentino a' Lettori») in cui il figlio di Lorenzo Torrentino, dopo aver rivendicato l'utilità dell'«arte della stamperia» ereditata dal padre e il proprio impegno a produrre «libri e giovevoli et honesti», spiega di aver trovato i «sonetti morali» nell'«inventario de' libri da doversi di nuovo imprimere» e di aver usato ogni «industria e diligenza» per procurarsi anche quelli scritti da Massolo nel frattempo, sapendo che il monaco ne aveva «altrettanti composti non meno eruditi e morali che sieno i primi»[30]. La nuova pubblicazione appare perfettamente allineata

[28] P. Massolo, *Sonetti morali di messer Pietro Massolo, gentil'huomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese, ristampati, et corretti, con nuova giunta*, Firenze, Torrentino, 1558, p. 3. Il numero dei componimenti aumenta a 417.

[29] *Ibidem*.

[30] P. Massolo, *Primo, et secondo volume delle rime morali di m. Pietro Massolo, gentil'huomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese. […] Sonetti ottocento, con dua tavole nel fine, una dell'opera et l'altra de' nomi di coloro, a cui sono scritti i sonetti*, Firenze, Torrentino e Fabroni, 1564, c. A ii *r-v*. Quell'«altrettanti» è da prendere alla lettera in quanto il numero dei componimenti arriva più che a raddoppiare (si contano 822 sonetti, più due di Domenichi e 16 di corrispondenti). Il primo sonetto del «primo volume», che coincide con il testo proemiale delle edizioni del 1557 e del 1558, è preceduto dalla

al progetto editoriale descritto, in quanto le rime del veneziano hanno il merito di unire il «beneficio» che si ricava dai «poeti profani» a quello che viene da un «poeta morale», «nell'altezza e profondità de' suggetti filosofo moralissimo e ne' concetti catholici Theologo christianissimo»[31] – un'immagine molto vicina a quella che egli stesso aveva offerto di sé nella prima dedicatoria.

I destinatari dei singoli pezzi vengono messi in evidenza nella apposita tavola finale, ma anche tramite numerose didascalie poste a testo, presenti per più di un quarto dei sonetti in ciascun volume[32]. A queste si devono aggiungere le rubriche relative ai sedici sonetti di altri, di proposta o risposta al Massolo, inseriti tra la fine del secondo volume e la tavola dei capoversi (pp. 419-434). Oltre alla citata sequenza farnesiana (trittico più i due sonetti precedenti e i due seguenti), che occupa le pagine 46-49, nel primo volume tornano il sonetto *Gloria di nostra età, nel cui bel petto* (p. 95, «Al Duca Ottavio Farnese»), stabilmente collocato entro una serie allocutiva (pp. 94-96)[33], e *Tosto ch'io scorsi in voi, Signor gentile* (p. 160, «Al Cardinal Sant'Angelo»), a sua volta circondato da testi esplicitamente rivolti a destinatari storici (pp. 157-161)[34]. Nel sonetto per Ottavio, Massolo insiste

didascalia di dedica al Cardinale Farnese e dall'indicazione «Sonetti quattrocento» (p. 9; per la precisione sono 422); affrontato, si legge un sonetto di Lodovico Domenichi a Massolo (p. [8], già presente nel 1558, a p. 4), preceduto da un fregio e dalla relativa didascalia. Lo stesso schema viene seguito per il «secondo volume», con dedica al Cardinale Sant'Angelo (p. [221]), che conta 400 testi ed è aperto da un sonetto (*Piansi e cantai quel ben dolce et amaro*) chiaramente esemplato sul celebre proemio delle *Rime* di Bembo; a fronte, un altro sonetto di Domenichi a Massolo (p. [220]), a sua volta con didascalia.

[31] Ivi, c. A iii *r-v*.

[32] Precisamente per 122 testi del primo volume e per 120 del secondo. La «TAVOLA DE' NOMI di coloro a cui sono scritti i Sonetti» si riferisce a entrambi i volumi.

[33] Già nel 1558 il sonetto era preceduto dalla stessa didascalia e collocato nella stessa sequenza (p. 95). Diversamente, nell'edizione del 1557, dove era numerato 214 (c. [G6*r*]) e correlato, in sede di indice, all'indicazione «Ad Ottavio Farnese, Duca di Parma e di Piacenza», risultava seguito dal sonetto *Io non vi vo' lodar, se ben lodare* (n. 215, c. [G6*v*]; «Al Cavalier Albano, Collateral de' Vinitiani»), a partire dal 1558 posposto a p. 111, con didascalia «Al Cavaliere Albano» (posizione mantenuta nel 1564, entro una sequenza allocutiva ripetuta nel 1583, c. 65*r*), e modificato da varianti sostanziali, specie nelle quartine. Nell'ordine originario era chiara la connessione tematica tra il sonetto all'Albano e quello al Gualteruzzi (n. 216, c. [G6*v*]).

[34] La sequenza risulta già fissata nel 1558 (pp. 157-161). Nel 1557, invece, manca ancora

sul frustrante contrasto tra il proprio desiderio di celebrarlo e l'inadeguatezza del proprio «stil» (v. 7), lemma che ricompare, preceduto dal possessivo «mio», in entrambe le terzine (vv. 9 e 12). Nel componimento rivolto a Ranuccio, lo stesso motivo si incarna in metafore pittoriche e si specifica nella distinzione tra corpo e anima, tra «aspetto» (v. 13) e qualità invisibili: spinto dall'ammirazione per il destinatario, il poeta-pittore ha posto mano al proprio «basso stile» (v. 5) per dare «alcun colore» alle «carte» (v. 6), ma si è limitato a dipingere l'aspetto esteriore del Cardinale («qual sète […] di fore», v. 7), conoscendosi incapace di renderne l'interiorità (il «miglior», v. 8), quella «interna parte» davanti alla quale si era arreso Giovanni Della Casa, precisamente nel dittico di sonetti per il ritratto di Elisabetta Querini dipinto da Tiziano[35]. Il breve ritratto in movimento tracciato da Massolo nella prima terzina – Ranuccio sa rallegrare tutti con lo sguardo e con le parole, e insieme è pieno di gravità nell'«andare» e nello «stare» (v. 11) – riporta a una nuova contrapposizione tra la perfezione visibile, da tutti riconosciuta e affermata, e quella interiore («qual sète in l'intelletto», v. 14), della quale nessuno è in grado di parlare.

Nuovi sono invece i sei testi farnesiani che si incontrano nel secondo volume, qui stampati per la prima volta. Nell'ordine: «Alla Duchessa di Urbino» (*Tu Vittoria, che porti alta vittoria*, p. 181 [*sic* ma 301]), ai soliti Alessandro e Ranuccio (rispettivamente *Se l'antico Alessandro l'Orïente*, p. 363, e *Seguendo, come fate, Signor mio*, p. 364), «A la Duchessa di Parma», cioè Margherita d'Austria (*Mentre che l'alma Margherita, honore*, p. 382), elogiata insieme al Duca Ottavio, suo sposo, e al loro figlio Alessandro, cui si augura «lunga vita e gran sapere» (v. 11) come li ebbe il suo «avolo» (v. 13) omonimo, cioè Papa Paolo III (al secolo Alessandro Farnese); poi ancora al Cardinale Alessandro (*Tutto quel ben che già sparso e disgiunto*, p. 405), che riunisce in sé le virtù sparse in tutti gli antichi eroi

all'appello il sonetto «A M. Luigi Priuli» (p. 157), mentre rispettivamente prima e dopo il sonetto «A monsignor Ranutio Farnese, Cardinal di S. Angelo» (n. 294, c. K ii *r*) si leggono *Chi vuol saper in questa vita frale* (n. 293, «A m. Girolamo Vida Vescovo d'Alba») e *Se ben tall'hor* [sic] *mi mostro ne l'aspetto* (n. 295); nel 1558 questi ultimi sono dislocati una decina di testi dopo quello al Farnese, precisamente a p. 165 («Al vescovo d'Alba») e, di seguito e sostanzialmente riscritto (*Bench'io talhor mi mostri ne l'aspetto*), a p. 166. Nel 1583 il sonetto a Ranuccio si trova a c. 93*v*, collocato nella sequenza stabilita fin dal 1558; quello per il Vida si legge a c. 96*v* e l'altro a c. 97*r*.

[35] Cfr. G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino 2003, XXXIII (dove «l'interna parte» si legge al v. 9) e XXXIV.

e descritte dai migliori autori, per cui ognuno dovrebbe sentirsi chiamato a scrivere «eterna historia» (v. 12) di lui, degno solo di «eterna gloria» (v. 14); e a Ranuccio (*Se la sua patria e sé condusse a morte*, p. 414), cantato come colui che, diversamente da Paride, ha preferito Pallade a Venere, e ha restituito la pace al mondo e a Roma[36].

L'identificazione degli interlocutori di Massolo resta centrale anche nelle monumentali *Rime morali [...] divise in quattro libri* (1583), dove però la loro presenza nel peritesto si trasforma, alla luce di modifiche che investono l'assetto dell'intera raccolta e sono annunciate fin dal frontespizio: la divisione in quattro libri, di lunghezza diseguale e ciascuno dedicato a un diverso membro della famiglia Farnese (il Cardinale Alessandro; Ottavio Duca di Parma e Piacenza; Alessandro Principe di Parma e Piacenza; Vittoria Duchessa d'Urbino); l'aggiunta di un commento, firmato da Francesco Sansovino; la moltiplicazione delle tavole come strumento di navigazione molteplice e primario («Et con quattro Tavole così de i Sonetti, come anco delle materie d'esso Commento, et delle persone alle quali sono scritti dal Poeta diversi soggetti»)[37]. I dedicatari dei primi tre libri sono elogiati insieme a tutta la Casa Farnese nella dedicatoria rivolta da Giovan Antonio Rampazetto al Gran Cardinale, dove si sottolinea anche «l'immensa forza» (c. * 2*r*) dell'amicizia tra Sansovino e Padre Massolo, in nome della quale, come poi ribadito nella *Prefatione*, il primo si sarebbe dedicato all'impresa di annotare le rime del secondo. La presenza del copioso commento, che abbraccia i sonetti su due lati come accadeva in varie edizioni annotate del Canzoniere e dei *Trionfi*, rende superflue le didascalie a testo, che infatti scompaiono, fatta eccezione per le poche rime di

[36] Questi sei componimenti non torneranno nell'edizione definitiva (1583), dove a Vittoria sarà dedicato il sonetto *Pallade il senno e Vener la bellezza* (c. 229*r*) e a Ranuccio un trittico per il quale v. *infra*.

[37] Così si legge sul frontespizio di Massolo, *Rime morali*. Le quattro tavole corrispondono alla *TAVOLA PRIMA* («TAVOLA DE I SONETTI CHE SI CONTENGONO NEL PRESENTE VOLUME»), alla *TAVOLA SECONDA* («TAVOLA DE I NOMI DI COLORO A' QUALI IL POETA HA SCRITTO IN QUESTO VOLUME»), alla «TAVOLA TERZA DE GLI AUTTORI [sic] CITATI, COSÌ DAL POETA, COME DAL COMMENTATORE» e alla «TAVOLA QUARTA DELLE MATERIE CHE SI CONTENGONO COSÌ NE' SONETTI COME NEL COMMENTO». Alle modifiche segnalate vanno aggiunti il cambio di formato (dall'ottavo al quarto, più consono a ospitare l'ampio commento di Sansovino) e l'introduzione di altre forme metriche accanto al sonetto (madrigali, ottave, capitoli, canzonette, due canzoni e una sestina).

corrispondenza collocate dopo il quarto libro[38]: per ogni testo indirizzato a un destinatario storico, Sansovino non solo ne specifica il nome e l'identità, ma aggiunge notizie, a volte tracciando dei brevi ritratti, tra elogio e biografia. La piena integrazione dei destinatari nel commento accentua il legame tra dimensione encomiastica e discorso morale, mostrando come quest'ultimo sia spesso costruito e sviluppato da Massolo sulle qualità attribuite ai suoi interlocutori, e viceversa.

Nella *Prefatione*, Sansovino rievoca la propria lunga amicizia con l'autore, ribadisce la nobiltà della materia e dello scopo della poesia di Massolo, che, distinguendosi dagli altri, «pose più cura alle cose ch'alle parole, volendo più tosto abbracciar la midolla che la corteccia»[39], e sottolinea precisamente l'intreccio di interlocuzione e discorso morale, per cui il poeta, non separando il gesto celebrativo dal gesto didattico, «*esplica* diversi concetti in più modi col fare honore a diversi suoi amici, a' quali egli scrive, insegna, muove e diletta, non solamente come ottimo et eccellente poeta, ma come religioso christiano»[40]. Infine, come commentatore, Sansovino si attribuisce il medesimo fine salutifero: avrebbe accettato di «dichiarare» le rime «a pro di coloro che desiderano di sapere», per «spiegare, con quella più facilità che possibil sia» e con opportuna brevità le tante «materie» trattate dal poeta, «soggetti» diversi e attinenti alla Fisica, alla Matematica e alla Teologia. Per quanto si schermisca come non dedito alla poesia per professione, Sansovino non solo aveva già composto «annotationi» per le *Rime* (1561) di Ariosto, Bembo e Sannazaro[41],

[38] Si tratta di dieci sonetti, di proposta o di risposta, raccolti sotto il titolo «Rime di diversi huomini chiari de' tempi nostri a' quali il Massolo risponde per le medesime desinenze», preceduti da didascalie ma privi di commento (Massolo, *Rime morali*, cc. ZZZ 2*r*-[ZZZ 4*r*]).

[39] Cito dalla *Prefatione* adespota inclusa in Massolo, *Rime morali*, c. [* 4*r*]. Sansovino afferma che Massolo «elesse di trattar nella poesia nobil materia e conforme al suo stato» e si chiede, retoricamente, «Et a qual più nobile [materia] poteva egli attenersi, ch'alle cose ethiche e mMorali? E qual più illustre poteva eleggere, ch'insegnare a gli altri, per via così dolce, la vera strada per la qual si conduce lo huomo alla gloria del Cielo?» (ivi, cc. [* 3*v*-4*r*]).

[40] Ivi, c. [* 4*r*-*v*].

[41] Mi riferisco a L. Ariosto, *Le Rime di m. Lodovico Ariosto da lui scritte nella sua gioventù con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino […]*, Venezia, [Francesco Sansovino], 1561; P. Bembo, *Le rime di m. Pietro Bembo: tratte dall'esemplare riveduto e corretto di sua mano [...] Con alcune annotationi [...] di Francesco*

ma nel 1560 aveva stampato le citate *Rime* di Contile con gli argomenti di Francesco Patrizi e Antonio Borghesi – un'operazione, quest'ultima, riconducibile all'interesse dell'Accademia della Fama per una poesia di tipo sapienziale. In aggiunta, poteva contare sulla propria esperienza di storiografo e autore di genealogie nobiliari, a cui egli stesso accenna nel commento. Tutti questi precedenti confluiscono nella grande macchina encomiastico-pedagogica delle *Rime morali*, che si regge sull'interazione tra i versi, la prosa (una varia combinazione di esegesi, encomio, erudizione e storiografia) e le tavole. Oltre a identificare gli eventuali destinatari, la prosa individua i temi, in genere in apertura, e stabilisce tra i testi, consecutivi o a distanza, legami che senza l'apparato prosastico resterebbero invisibili o propriamente non sussisterebbero. Rispetto alle brevi annotazioni sperimentate nelle tre edizioni del 1561, assimilabili ad *argomenti* ma non prive di concisi riferimenti a fonti e a fatti retorici o linguistici[42], l'ampio commento del 1583 inserisce il riferimento all'occasione o al motivo specifico (spesso introdotto dai lemmi «soggetto», «materia» o «concetto») in un ragionamento articolato, che integra i dati relativi ai destinatari con un tema di più vasta portata. Se l'eliminazione delle didascalie nuoce alla visibilità immediata degli interlocutori, il permanere della tavola *De i nomi di coloro a' quali il poeta ha scritto in questo volume* continua a garantirne il reperimento rapido, con una funzione di navigazione mirata che a questa altezza sembra ormai imprescindibile nel libro di rime. Al contempo, la *Tavola quarta delle materie che si contengono così ne' sonetti come nel commento* mappa tanto i sonetti che il commento, secondo una prassi già invalsa nella tradizione esegetica petrarchesca, che valorizza i soggetti e incoraggia un approccio discontinuo ed enciclopedico alla consultazione.

Sansovino, Venezia, appresso F. Sansovino, 1561; J. Sannazaro, *Le rime di m. Giacobo Sannazaro gentil'huomo napolitano con alcune brevi annotationi intorno alle materie di Francesco Sansovino*, Venezia, [Francesco Sansovino], 1561. In proposito cfr. E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore libraio e letterato*, Venezia 1994, pp. 71-4, e F. Tomasi, *Strategie paratestuali nel commento alla lirica del XVI secolo (1530-1570)*, in Id. *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova 2012, pp. 95-147 (pp. 98-100).

[42] A titolo di esempio, da Bembo, *Le rime* (corsivi miei): «Somigliando il suo stato alla nave posta in tempesta, conchiude ch'egli corre a morte, a imitation del Petrarca» (c. 12*r*); «Nel parto della Duchessa d'Urbino. *Metauro*, il fiume di quel paese» (c. 14*r*); «Nella partita della sua donna. *Selce*, pietra. *Girarsi*, elocution molto vaga. *Alsi et arsi*, hebbi caldo e freddo» (c. 27*r*).

Se si esamina la prima micro-sequenza farnesiana in questa nuova cornice, risulta evidente che le connessioni prima intuibili sulla base del semplice ordinamento sono ora rafforzate dai ragionamenti sviluppati nel commento, oltre che dalle relative etichette presenti nella tavola delle materie, talvolta ricavate *verbatim* dal commento stesso. L'eliminazione del secondo componimento del gruppo ha l'effetto di rinsaldare il legame tra la prospettiva generale e l'elogio di Paolo III, che ha rinnovato «il secolo aureo» (c. 26*r*), mentre l'esegesi del primo sonetto e le relative stringhe in indice recuperano anche motivi del testo espunto («Felice chi regge altri come si dee e ch'è netto di cuore»; «Colui è ottimo rettore che è buono nella sua vita»; «Chi amministra bene il suo carico è salvo»)[43]. Alla morte del Papa, consolazione per Roma giunge dal Cardinale suo nipote (c. 26*v*), nel quale si uniscono bontà e valore e del quale Massolo «*s*eguita [...] di raccontar le virtù» (*ibid.*) e il mecenatismo verso i poeti (c. 27*r*), fra i quali il Caro, a cui è rivolto il sonetto successivo[44].

Oltre che di esplicitare legami in origine sottintesi, la prosa encomiastico-storiografica consente di inserire digressioni di respiro narrativo che offrono ulteriori pretesti per elogiare la casata. Così, per il sonetto *Deh Signor mio, ponete al duolo il freno*, che consola Bernardo Cappello, bandito dal Consiglio dei Dieci nel maggio del 1540, Sansovino narra che il veneziano fuggì a Roma, dove «fu raccolto dalla gratia del Cardinal Farnese, il quale sostentando quel gentilhuomo gli diede proventi, governi et altri trattenimenti honorati co' quali mantenne la vita sua fino alla morte» (c. 101*r*). Analogamente, nel secondo libro, per il sonetto *De la Vittoria portò alta vittoria* (c. 129*v*) la prosa rievoca nel dettaglio un evento molto lontano nel tempo come la vittoria di Parma contro Federico II (1248) e insieme aggancia la narrazione al presente, incorniciandola con due riferimenti al Duca Ottavio Farnese, che «hoggi» regge la città col suo «pacifico governo»[45]. La prematura morte di Ranuccio, nel 1565 a soli trentacinque

[43] Per il sonetto al pontefice l'indicazione nella tavola delle materie recita: «Virtù heroica non stima i colpi della morte».

[44] Nella tavola delle materie, ai versi al Caro è abbinata, in riferimento ad Alessandro, la sentenza «Valoroso huomo e buono di raro si trova insieme»; al sonetto successivo corrispondono invece «Huomo è il maggior miracolo ch'è nel mondo fatto da Dio» e «Huomo ha la figura del mondo in sé medesimo».

[45] Rispettivamente in apertura e in chiusura del commento si legge: «hoggi posseduta dal Duca Ottavio Farnese» (c. 129*v*) e il «pacifico governo d'Ottavio Farnese, nobilissimo, preclarissimo e giustissimo Signore» (c. 130*r*). Oltre che in un sonetto presente fin dalla

anni, implica non solo la sostituzione della dedica del secondo libro ma anche l'inserimento di alcuni testi che lo riguardano, in particolare una serie di tre sonetti (*Ora che s'ode suon soave e dolce*; *Squille sonar soave e dolce suono*; *Sperava ogniun che questa ferrea etate*) la cui continuità tematica è evidenziata dal commento:

Scrive il Poeta nell'andata di Ranuccio Farnese, Cardinale di Santo Angelo e fratello di Alessandro Cardinal Farnese, a Bologna e dimostra la letitia commune non pur di quella città, ma di tutti gli altri che lo conoscono per le singolari qualità sue così d'animo, come di corpo […].

Continova questo sonetto nella materia del precedente intorno alla elettione del Cardinal Sant'Angelo, fatto Legato di Bologna dal Papa suo zio, la qual città il Poeta descrive per lo fiume […].

Si duole in questo [sonetto] della morte del precedente Cardinal Santo Angelo, la quale veramente fu dannosa a tutti i buoni, percioché ascendendo al Papato si poteva sperare, anzi tener per certo, che questa età chiamata ferrea dal poeta […] sarebbe diventata quell'aurea tanto celebrata da gli scrittori […]. Percioché esso […] era nato in Roma della famiglia Farnese, antica per origine e ripiena per lo passato di huomini illustri così in pace come in guerra, sì come si può ampiamente vedere nel libro delle Cento Case illustri d'Italia […][46].

In corrispondenza del primo sonetto, Sansovino indugia in un lungo ritratto-elogio di Ranuccio e ripropone un'osservazione già formulata da storiografo, cioè che il cardinale sarebbe diventato papa se non fosse mor-

prima stampa (qui a cc. 55*v*-56*r*), Ottavio è celebrato nel dittico *Cantar l'eccelse e gloriöse imprese* (c. 152*r*) e *In picciol vaso chiuder mi credea* (c. 152*v*) e nel sonetto *Poi che dal mar d'Atlante al mar di Tile* (c. 221*r*), a proposito del quale il commento sottolinea il rapporto tra «concetti» e «soggetti» in contesto encomiastico: «Havendo il Poeta in più luoghi di sopra celebrato il Duca Ottavio Farnese, con diverse maniere e con concetti variati secondo i soggetti delle cose ch'egli loda nel predetto personaggio, hora in questo lodando di nuovo il medesimo, dice che […]» (*Ibid.*).

[46] Massolo, *Rime morali*, cc. 126*v*-127*v*. Nel terzo passo Sansovino allude al proprio *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia […]* (Venezia, Salicato, 1582), a sua volta basato sul terzo libro della *Cronologia del mondo […]* (Venezia, nella stamperia della Luna, 1580).

to troppo presto[47]. La continuità con il secondo sonetto è definita sia sul piano tematico-occasionale sia sul piano lessicale (in incipit, «suon soave e dolce» e «soave e dolce suono»; «minor Rheno» e «la città del Rhen», rispettivamente al v. 5 e al v 6.), mentre il terzo contrappone alla prematura morte del Farnese le speranze riposte in lui, dal quale ci si aspettava un ritorno del «secol d'oro» (v. 2, con formula già impiegata nel commento al sonetto a Paolo III).

Tanto nelle *Rime* di Cappello-Atanagi che nelle *Rime morali* di Massolo-Sansovino il corredo prosastico non ha funzione meramente informativa, a beneficio di lettori futuri, né solo di prolungamento dell'elogio nel tempo a venire, ma è concepito in primo luogo ad uso del presente, in quanto dà risalto al rapporto con personaggi e contesti e serve a far funzionare i testi entro una rete di rimandi, attivandone più livelli di significato. In entrambe le opere gli apparati in prosa risultano integrati in un progetto encomiastico, narrativo e morale unitario, ma le due macchine alimentate dall'interazione di versi e prosa rispondono a ragioni diverse e conducono a esiti difformi. In Cappello prevale la dimensione narrativa di un libro biografico-cronachistico affacciato sulla contemporaneità, dove vita individuale e storia collettiva si intrecciano attraverso l'ordinamento dei testi e le indicazioni della tavola finale, mentre i quattro libri di Massolo inglobano figure ed episodi che non sempre fanno capo all'io e al suo contesto immediato, accogliendo materie morali e temi sacri, in un orizzonte meditativo e didascalico che ambisce alla totalità.

A fronte di operazioni coerenti e sistematiche come quelle descritte, nel corpus farnesiano non mancano casi di interazioni più deboli e occasionali tra paratesti in prosa e versi d'encomio, che si incontrano in strutture eterogenee. Tra i tanti esempi possibili, ne scelgo uno che tiene insieme gli elementi fondamentali che ho sottolineato in apertura e poi in Cappello e in Massolo – cioè il nesso tra elogio e discorso morale e tra evoluzione della materia della poesia e trasformazione degli apparati paratestuali – e al contempo appartiene a un progetto lirico più mobile e internamente vario, segnato da ragioni strutturali già proprie di una raccolta multifocale. Su questo fronte, così come su quello dei Farnese prescelti per l'elogio, i venti anni che separano la nascita del monopolitano Muzio Sforza (1542-1597) da quella del veneziano Massolo, a sua volta circa vent'anni più giovane del conterraneo Cappello, non sono passati invano. Dopo aver pubblicato due libri di *carmina* e tre libri di elegie latine, oltre ad elegie ed epigrammi

[47] Cfr. Sansovino, *Della origine*, c. 170*v*.

sacri, nel 1590 Sforza raccoglie le proprie rime in tre parti, cui fa seguire nel 1594 una nuova *Parte seconda*, che rielabora la *Terza* di quattro anni prima. Nella dedicatoria della nuova silloge, Sforza elogia i Farnese come mecenati di poeti e si rivolge al Cardinale Odoardo (1573-1626), presentando l'iniziativa di raccogliere e far stampare i propri versi come nata precisamente dal desiderio di pubblicare le tre canzoni composte in suo onore – tre perché una non sarebbe bastata a celebrarlo[48]. Sull'attendibilità dell'affermazione è lecito quanto meno dubitare, se si considera il numero dei componimenti d'encomio per altri personaggi e soprattutto se si osserva che la *Parte terza* del 1590, dedicata a Ferrante Carafa Duca di Nocera, si apriva con una dichiarazione molto simile a quella che inaugura la silloge del 1594. Entrambe le prose, in quanto *argomenti* del primo sonetto, includono il riferimento a due famosi versi di Orazio (*Odes*, IV. 3, 22-23), indicati come modello del sintagma «Che della Tosca Lira» (v. 13):

Havendo trattato in due parti di Rime d'un suo solo amore, in questa Terza propone di dover trattare delle lodi di molti Signori e d'alcune Signore. Che della Tosca Lira etc. ad imitation d'Horatio. Quod mostror [sic] digito praetereuntium Romanae fidicen lyrae.

Havendo trattato nella prima parte delle sue rime d'una materia amorosa, in questa seconda propone di trattare di cose più gravi, e massimamente di lode d'alcuni Signori e di qualche Signora. Che della Tosca Lira etc. ad imitation d'Horatio *Quod mostror* [sic] *digito praetereuntium Romanae fidicen Lyrae*[49].

[48] M. Sforza, *Delle rime del s. Mutio Sforza parte seconda*, Roma, Facciotto, 1594, cc. a2*r*-[a4*v*]. Nella stessa silloge, una serie farnesiana è composta dalla canzone VI (per una statua dedicata ad Alessandro Farnese, Duca di Parma e Piacenza, in Campidoglio), stampata anche in forma autonoma (Roma, Facciotto, 1594), e dai sonetti XIV (in morte dello stesso) e XV (in morte del Gran Cardinale Alessandro). Per un inquadramento generale cfr. L. Russo, *Muzio Sforza, poeta monopolitano, tra Rinascenza e Controriforma (1542-1597)*, Bari 1985, e per le rime sacre cfr. F. Tateo, *Petrarchismo spirituale. La poesia sacra di Muzio Sforza*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, I, a cura di L. Chines, Roma 2006, pp. 547-59.

[49] Cito rispettivamente dalla *Parte terza* di M. Sforza, *Delle rime del s. Mutio Sforza, parte prima[-terza]*, Venezia, Salicato, 1590, c. 1*r* e da Sforza, *Delle rime* (1594), c. A1*r*. Nella *Parte terza* si contano 69 sonetti, 8 canzoni, una serie di *Stanze in lode della pittura* e una *Terza rima* al Carafa. Tutti i testi sono preceduti da rubriche metriche e da argomenti di varia estensione (tra le due e le quindici righe). Tra i componimenti d'encomio e

L'appropriazione, in sede proemiale, dell'autoritratto del poeta lirico per eccellenza, 'indicato a dito dai passanti come poeta lirico di Roma' (letteralmente 'come suonatore della lira romana') non è significativa tanto perché Sforza era anche prolifico autore di versi latini quanto perché si compie in coincidenza con un cambiamento di materia (dall'amore all'encomio), nel 1594 esplicitamente associato a una maggiore gravità. Nel sonetto esordiale (*Caldamente d'Amor ne' più verdi anni*) il poeta invoca Apollo precisamente perché lo aiuti a dire «d'heroi / e d'heroine» (vv. 9-10), a gara con Orazio («'l mio Flacco», v. 11) e con Pindaro[50]. Il cenno ai soggetti «più gravi» e alla lirica di encomio, in combinazione con l'omaggio al poeta latino, ci riporta, da un lato, alla citata dedicatoria di Atanagi, che descriveva Bernardo Cappello come poeta dedito alla lode di principi e signori, cioè a uno dei soggetti più propri della lirica; dall'altro, al progetto di poesia oraziana rivendicato e promosso nella lunga lettera di dedica dei *Cento sonetti* (1549) di Alessandro Piccolomini, silloge a sua volta contraddistinta da una attenta sinergia tra versi e prosa paratestuale[51].

L'ascesa al cardinalato di Odoardo (1591) e le tre canzoni che lo celebrano offrono il pretesto per la nuova pubblicazione, nella quale i componimenti per i Farnese si inseriscono subito dopo la serie legata alla vittoria di Lepanto (cc. A1*v*-B2*r*), nel punto dove nel 1590 era collocata una canzone in lode di Isabella della Rovere, principessa di Bisignano. Al momento di allestire la silloge rinnovata, anche ai nuovi testi viene applicato il disegno paratestuale già sperimentato quattro anni prima, predisponendo argomenti in prosa, di norma collocati tra la rubrica metrica e il testo. Nel caso della prima delle «sorelle», eccezionalmente la prosa precede la rubrica metrica, sottolineando l'unità del blocco formato dai tre componimenti (cc. B2*v*-D1*r*), secondo il modello delle 'canzoni degli occhi' (*Rvf* 71-73), costruite rispettivamente su sette, cinque e sei strofe con lo stesso schema (aBCbAC CDEeDfDFF) e congedo di tre versi[52]. In Sforza lo schema resta

d'occasione, molti sono per donne, anche se l'argomento dell'ultimo sonetto decreta «che l'amare e cantar donne sia espressa vanità, e che ad altro non si deve attendere che ad amare et a lodar Dio» (c. 45*r*).

50 Sforza, *Delle rime* (1594), c. A1*r*-*v*.

51 Oltre alle didascalie in testa a ciascun componimento, i *Cento sonetti* (Roma, Valgrisi, 1549), modernamente editi in A. Piccolomini, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève 2015, includono una tavola «secondo le materie» e secondo i destinatari («a chi son mandati»).

52 Per lo schema, il *REMCI* (G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle*

identico, mentre il numero delle stanze varia dalle sette della prima alle sei delle altre due.

Nella prima canzone (*O di virtute ardente*) si celebra la genealogia paterna e materna di Odoardo[53], petrarchescamente «spirto gentil» (v. 2), che ha ridestato nel cuore del poeta la Musa da tempo addormentata. Nelle quattro stanze centrali (2-5) vengono passate in rassegna varie glorie familiari (Paolo III e Carlo V; Margherita d'Austria e Alessandro il Gran Cardinale; il padre, Alessandro III Duca di Parma e Piacenza; i sovrani portoghesi e la madre, che da loro discende), mentre le ultime due (6-7) sono dedicate ai meriti del giovane cardinale; «novel campion» (v. 98) tanto guerriero quanto saggio, egli saprà difendere la Chiesa e aiutarla «con la man» e «co 'l consiglio» (v. 99), *puer senex* celebrato attraverso vistose tessere petrarchesche, da *Rvf* 213: «e canuti pensieri / sotto crin biondo celi» (vv. 94-95) e «Gratie, ch'a pochi il Ciel largo destina» (v. 105). Nel congedo, la canzone viene invitata ad aspettare le altre due sorelle, in quanto non può portare da sola il peso delle lodi di tanto «heroe» (v. 107). Nella seconda canzone (*Con l'ali del pensiero*) la Musa, ormai ben sveglia, diventa protagonista di un'azione che continuerà nella terza. Il poeta

origini al Cinquecento, Firenze 2008) registra 21 occorrenze oltre a quelle petrarchesche (pp. 209-11); il *Repertorio Digitale della Canzone Italiana* (*RDCI*), https://www.rdci.it/, in fase di elaborazione e al momento limitato al secondo Cinquecento, riporta 22 occorrenze: di queste, 9 compongono terne di canzoni 'sorelle' (Paterno, Benalio, Macedonio). Per le numerose imitazioni delle *cantilene oculorum* nel Cinquecento cfr. G. Alfano, *«Una filosofia numerosa e ornata». Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni sorelle»*, in «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 147-79. In V. Kirkham, *Petrarca,* RVF *71-73: la 'sorellanza lirica' nella tradizione dei testi e commenti da Bembo a Tasso*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève 2012, pp. 101-31, cenni a Sforza si trovano alle pp. 102-3, in riferimento alle tre canzoni sorelle stampate in *Delle rime del s. Mutio Sforza parte prima*, Venezia, Guerra, 1590: in questo caso, però, le «annotationi» in prosa sono collocate dopo le rispettive stanze di canzone e i componimenti sono di soggetto amoroso, in lode del «parlare» e del «cantar» (ivi, p. 29) della donna.

[53] Come precisa l'argomento: «In questa prima [canzone] per la maggior parte va toccando del legnaggio d'esso Cardinale e massimamente della casa Farnese d'Austria e di Portogallo, nascendo la sua madre MARIA Principessa di Parma [Maria d'Aviz] da Odoardo [Edoardo d'Aviz] fratello [sic ma figlio] d'Emanuele [I] Re di Portogallo e [fratello] d'Isabella [d'Aviz], moglie di Carlo Quinto e madre del Catholico Re Filippo» (Sforza, *Delle rime* (1594), c. B2*v*).

la invita a volare all'Empireo e ad ascoltare e quindi divulgare le parole che in cielo furono scambiate tra il Grande Cardinale Alessandro e Maria d'Aviz Principessa di Parma, madre di Odoardo, quando quest'ultimo fu nominato Cardinale[54]. La seconda stanza delinea la situazione narrativa, ponendo le premesse per il dialogo che occupa le successive quattro: nella terza e nella quarta parla Alessandro, mentre nella quinta e nella sesta prende la parola Maria, ed entrambi sono rappresentati, come specifica l'argomento, secondo il loro «decoro», cioè in modo conveniente alla loro figura. Il Gran Cardinale evoca le imprese del consorte di Maria, già elogiate nella quarta stanza della prima 'sorella', e quelle del figlio maggiore della coppia, Ranuccio I, motivi di orgoglio cui ora si aggiunge la porpora ottenuta dal figlio minore. In risposta Maria sorride, rimettendosi alla volontà di Dio, contenta che Odoardo, «dolce alunno e nipote» (v. 72) di Alessandro, ne segua le «chiare orme» (v. 73), ma non manca di pregare affinché la virtù del figlio si accresca fino alla massima gloria, così da poterlo vedere «in seggio eterno, augusto» (v. 90) insieme al fratello e al padre vittorioso – un augurio cui, nel congedo, fa eco l'applauso dei beati.

Nella terza canzone (*Discendi homai dal Cielo*), infine, il poeta richiama la Musa dal cielo e la fa tornare sulla terra per elencare i luoghi in cui si è celebrata l'ascesa di Odoardo al cardinalato, annunciata in Campidoglio dalla tromba della Fama: a Parma e Piacenza, rette dal fratello, dove i fuochi d'artificio hanno illuminato il cielo e perfino il Po con le sue ninfe ha partecipato ai festeggiamenti, mentre anche l'Ibero si rallegrava, «al romor desto» (v. 24); nelle Fiandre («tra 'l Rheno e la Mosa», v. 31), governate dal padre, dove si sono svolti grandi tornei («simolacri di battaglia», v. 38), e a Roma, dove «il Padre Tebro» (v. 44) in persona ha preso la parola per invitare le Muse e i poeti, che avevano abbandonato la città dopo la morte del Gran Cardinale, a tornare, in quanto Alessandro è ora «risorto» (v. 56) in Odoardo. Il discorso pronunciato dal Tevere occupa ben tre stanze (4-6) e culmina con l'auspicio che il nuovo cardinale un giorno diventi papa («Tempo verrà anchor forse / che con le tre Corone cangi l'ostro», vv. 76-77) e accolga suo padre in trionfo in Campidoglio. Con un finale corale che riecheggia e varia quello della seconda canzone, alle ultime parole del fiume rispondono un tuono in cielo e il canto dei poeti in terra, mentre le

[54] «In questa seconda canzone il Poeta racconta un dialogo o ragionamento fatto in cielo tra Donna Maria la Principessa di Parma et Alessandro il Cardinal Farnese, per la promotione del S. D. Odoardo al Cappello, ove s'osserva il decoro dell'una e dell'altra persona» (ivi, c. C1*r*).

sponde si ricoprono di fiori (vv. 88-90). La prosa-argomento qui segnala la vistosa imitazione oraziana che apre la prima strofa con la riscrittura di *Odes*, III. 4, 1-2 («Descende caelo et dic age tibia / regina longum Calliope melos, / seu voce nunc mavis acuta / seu fidibus citharave Phoebi»):

In questa terza canzone richiama la Musa dal cielo, ove pur dianzi havea inteso il suo ragionamento di quei duo gran personaggi, ad imitation d'Horatio ch'incomincia quella ode Descende Coelo Calliope etc., e la invita a dire in quanti luochi s'havea fatto festa per quella promotione.

Discendi homai dal cielo
Callïope regina, e con soave
voce, o di Phebo con l'arguta lira,
di cantar non t'aggrave
quante genti e provincie ardente zelo
e letitia mostrar […][55]

Nella sequenza allestita da Sforza in onore del giovane cardinale, le tre prose creano innanzitutto una continuità tematica tra i tre componimenti, tutti segnati dalla presenza della Musa, che a partire dal secondo viene messa in scena come un vero e proprio personaggio. Nel passaggio tra la prima e la seconda canzone, le figure storiche di Alessandro Farnese e di Maria del Portogallo si staccano dalla sede statica e bidimensionale della genealogia per animarsi nel ruolo di attori-locutori in cielo; con la terza, la continuità narrativa stabilita dal viaggio della Musa si intreccia con la continuità retorica che collega la doppia *sermocinatio* dello zio e della madre di Odoardo con la prosopopea del Tevere.

La specifica funzione di tessitura tematico-diegetica qui svolta dalla prosa, che assembla le tre canzoni in una sorta di poemetto encomiastico-narrativo che coinvolge la terra e il cielo, diventa particolarmente evidente nel confronto con una diversa declinazione del modello petrarchesco sperimentata da Sforza l'anno successivo, nelle *Tre canzoni sorelle* per il Cardinale Cinzio Aldobrandini. Stampati a sé e privi di argomenti, i tre componimenti sono preceduti da una dedicatoria nella quale l'autore accenna alla canzone composta per Pietro Aldobrandini, cugino di Cinzio,

[55] Ivi, c. [C3*r*], corsivo mio. Rispetto ai versi di Orazio, viene meno il riferimento alla «tibia» ('Discendi dal cielo, o regina Calliope, e modula una lunga melodia col flauto o, se preferisci, con la limpida voce, o col suono della cetra di Febo').

in occasione del suo cardinalato (1593), e sottolinea il fondamento onomastico che accomuna quel testo ai tre presenti:

E perché le vostre lodi, Signor mio, non capivano in una canzone, per haver ella le stanze picciole, mi fu di mestieri spiegarle in un'altra della medesima testura. E perché due non erano di numero perfetto, per far tre sorelle giuste, come havea fatto il Petrarca, mi bisognò aggiungere la terza, *sempre battendo e fondandomi sopra il chiaro et amato nome di CINTHIO*[56].

Nel trittico per Cinzio le stanze, sempre in numero di sette, sono in effetti più brevi (di undici versi con schema AbCAbC cDdEE[57], con congedo di cinque versi) e l'elogio si basa quasi esclusivamente sulla ripetuta sovrapposizione tra la figura del dedicatario e quella di Apollo *Cinzio*. L'esordio della prima canzone è rivolto al destinatario, nel quale coincidono il dio e il soggetto della poesia per cui si chiede l'ispirazione: «Te canto; tu m'inspira e tu mi detta / CINTHIO, soggetti e versi / degni di te, c'hor te, mio Phebo, invoco» (vv. 1-3). Apollo e il Cardinale vengono quindi paragonati in una serie di gesti e di azioni, mentre le ultime due strofe spostano l'accento sui poeti-cigni (presenze ricorrenti anche nelle *sorelle* del 1594) che cantano l'Aldobrandini. La seconda canzone si apre con l'invito alla Musa a riprendere «in man la lira» (v. 1) e a cantare «in quante guise questo / CINTHIO terreno a quel del ciel s'aguaglia» (vv. 2-3), spunto ripreso circolarmente all'inizio dell'ultima stanza («Onde per tante guise e tanti effetti / simile a Cinthio eterno», vv. 67-68) e vero leitmotiv della terna.

[56] M. Sforza, *Tre canzoni sorelle […] fatte in lode dell'illustrissimo et reverendissimo Monsignor Cinthio Aldobrandino ampissimo cardinale di S. Giorgio*, Roma, Facciotto, [1595?], c. A2*r-v*, corsivo mio. La data si desume dalla dedicatoria (1 agosto 1595). Nella dedicatoria di Id., *Canzone […] fatta all'illustrissimo et reverendissimo signor Pietro Aldobrandino nella sua novella promotione al Cardinalato*, Roma, Zannetto, 1593, Sforza racconta di aver composto la canzone in due sole notti, per essere tra i primi a congratularsi con il nuovo cardinale, e la descrive come «catenata di pietre pretiose e tutta fondata su la soda pietra del suo honorato nome» (c. A2*v*). La canzone (*Salda e lucida PIETRA*), di sei stanze sullo schema di *Rvf* 135 (aBbCcDdA aBEeBF(f_5)A modello rilevante anche sul piano tematico, è quasi interamente costruita su paragoni con pietre (dal diamante allo zaffiro, se ne contano più di quindici), «sotto i colori e le virtù» delle quali il poeta ha voluto «più tosto ombreggiare che colorire le vertù» (c. A2*v*) del destinatario, invitato ad ascoltare «a che varia sembianza» (v. 3) la Musa lo «agguaglia» (v. 4).

[57] È lo schema di *Rvf* 268; cfr. *REMCI*, pp. 102-6; il *RDCI* registra 26 occorrenze.

La seconda e la terza stanza tornano a insistere su coloro che celebrano Cinzio, altro Febo che suscita «in pellegrine menti / materie mille» (vv. 31-32), così come la quarta, specularmente, lo ritrae nel suo ruolo di protettore e ispiratore di poeti, che gli dedicano «corone» (v. 35) e «ghirlande di rime» (v. 37), garantendogli quell'immortalità per cui non dovrà temere il tempo. Nella terza canzone l'identità Cinzio-Apollo passa in secondo piano rispetto alle qualità dell'Aldobrandini e al conforto da lui portato, trattenendo le Muse presso il Tevere e dimostrandosi tanto «vero Mecenate e giusto» (v. 25) verso i poeti vivi quanto impegnato a onorare quelli morti, oltre che degno di gloria per la sua «caritade» e «cortesia» (v. 34), per la sua «temperantia rara» (v. 46) e per la liberalità con cui uccide «la magra lupa» (v. 59) dell'avarizia. Con una strategia coerente con l'enfasi posta sul destinatario, l'ultimo verso del congedo lo porta in scena, ritraendolo 'dal vivo' in quanto destinatario-spettatore della danza e del canto a lui offerti: «qual terza Gratia» (v. 78), la terza canzone viene invitata a ritrovare le due sorelle e a cominciare con loro «un lungo ballo et un gentil concento / al Divo che vi mira et ode intento» (vv. 81-82).

La scelta di non inserire argomenti in prosa a corredo delle *Tre canzoni sorelle* per Cinzio Aldobrandini si spiega, dunque, non solo con la presenza di una dedicatoria *ad hoc* ma anche con la natura non narrativa di un'*inventio* dichiaratamente onomastica, che si fonda sull'iterazione variata di pochi motivi e non richiede un tessuto prosastico di sfondo e di raccordo, necessario invece nel caso del trittico per Odoardo Farnese. Per tornare così, in chiusura, alle considerazioni da cui sono partita, entro la grande varietà di assetti nei quali, nel secondo Cinquecento, trovano posto componimenti d'encomio per i Farnese, la prosa paratestuale risulta pienamente integrata tanto nei meccanismi della celebrazione quanto in quelli del discorso morale, declinato in chiave ora sentenziosa e meditativa, ora didascalico-parenetica. Dal punto di vista diegetico, didascalie e argomenti possono contribuire alla costruzione di un racconto lirico in cui la cronologia interna riflette quella esterna, restituendo sulla pagina il rapporto tra avvenimenti storici e singole vite, oppure al funzionamento di strutture assimilabili a poemetti o più precisamente a micro-prosimetri, dove la narrazione non solo tiene insieme una serie di componimenti consecutivi ma di fatto procede attraverso l'alternanza di prosa e versi.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 247-279

L'encomio ai margini. Sulle dediche ai Farnese*

Martina Dal Cengio

Abstract The article aims to propose an initial reflection on the forms and peculiarities of the letters of dedication to the Farnese family, which are essential for investigating the patronage policy of the ruling family and, consequently, its policy of cultural legitimation. On the basis of an initial survey, a register has been drawn up covering the period between 1545, the year in which the Duchy was founded, and 1628, the year in which the young Odoardo Farnese became the fifth Duke of Parma and Piacenza. This mapping, which can be studied from different angles, allows us to shed light on the poets involved, not all of whom belonged to the Farnese entourage, the family members who were the most honored, indicating perhaps a patronage inclination, and on the most popular literary types. The study thus aims to examine some significant cases, focusing on the physiognomy and the functions assigned to this boundary space.

Keywords Letters of Dedication; Farnese; Patronage

Martina Dal Cengio is a researcher at Sapienza in Rome. She holds a PhD from the Scuola Normale di Pisa and has carried out research in France, Germany and Switzerland. She mainly works on 16th-century poetry, with a particular focus on the Venetian context, the Farnese environment and Torquato Tasso. His publications include the volume *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano* (Longo 2020), edited with Nicolò Magnani, and the edition of Girolamo Molin, *Rime*, edited by Martina Dal Cengio (Bit&s 2023).

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 17.01.2024
Accepted 02.05.2024
Published 29.07.2024

Open access

martina.dalcengio@uniroma1.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_10

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 247-279

L'encomio ai margini. Sulle dediche ai Farnese*

Martina Dal Cengio

Abstract L'articolo intende proporre una prima riflessione sulle forme e sulle peculiarità delle lettere di dedica alla famiglia Farnese, spazio letterario imprescindibile per sondare la politica culturale della casata e, conseguentemente, le strategie di legittimazione. A partire da una prima ricognizione, è stato stilato un regesto, i cui estremi sono stati stabiliti fra il 1545, anno di fondazione del Ducato, e il 1628, anno in cui il giovane Odoardo divenne il quinto duca di Parma e Piacenza. Variamente interrogabile, questa mappatura consente di gettare luce sui poeti coinvolti, non tutti parte dello stretto *entourage* farnesiano, sui membri della famiglia più omaggiati, indizio forse di una maggiore inclinazione mecenatizia, sulle tipologie letterarie più gradite. Lo studio si propone dunque di passare in rassegna alcuni casi significativi, ragionando intorno alla fisionomia e alle funzioni assegnate a questo spazio di confine.

Parole chiave Lettere di dedica; Farnese; Mecenatismo

Martina Dal Cengio è ricercatrice presso l'Univesrità Sapienza di Roma. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Scuola Normale di Pisa e ha trascorso soggiorni di ricerca in Francia, Germania e Svizzera. Si occupa principalmente di poesia del Cinquecento, con una particolare attenzione per il contesto veneto, l'ambiente farnesiano e Torquato Tasso. Tra le sue pubblicazioni, si segnalano la curatela, insieme a Nicolò Magnani, del volume *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano* (Longo 2020) e l'edizione di Girolamo Molin, *Rime*, edizione a cura di Martina Dal Cengio (Bit&s 2023).

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 17.01.2024
Accettato 02.05.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

martina.dalcengio@uniroma1.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_10

L'encomio ai margini. Sulle dediche ai Farnese*

Martina Dal Cengio

Un'indagine volta ad approfondire il nesso tra letteratura e potere politico non può prescindere dal tenere in debita considerazione il ruolo esercitato dall'atto di dedica dell'opera[1]. In epoca moderna questa pratica, a dir poco diffusa, costituiva un gesto d'omaggio profondamente

* Ringrazio Paolo Procaccioli per le generose letture e per i preziosi confronti sul tema. Ogni mancanza o errore è da imputare esclusivamente alla sottoscritta.

[1] Si adotta qui la distinzione – coniata da G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino 1989 (*Seuils*, Paris 1987) – tra dedica dell'esemplare e d'opera. Il tema è stato al centro del progetto svizzero *I margini del libro*, diretto da Maria Antonietta Terzoli (Università di Basilea), da cui hanno preso forma una rivista («Margini») e il volume *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova 2004. Tra i contributi più recenti segnalo almeno: M. Santoro, *Andar per dediche*, in *Sulle tracce del paratesto*, a cura di B. Antonino, M. Santoro, M.G. Tavoni, Bologna 2004, pp. 19-29; G. Ricuperati, *La lettera dedicatoria e i suoi problemi nel tempo e nello spazio*, «Rivista storica italiana», CXVII, II, 2005, pp. 552-68; *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004, 2 voll., a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma 2005; M. Paoli, *La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, Prefazione di L. Bolzoni, Lucca 2009; M.A. Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno Internazionale di Studi, Ginevra, 15-17 maggio 2008, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Ginevra 2012, pp. 37-62; L. Matt, *La lettera dedicatoria*, in Id., *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Verona-Bolzano 2015, pp. 189-206; V. Guarna, *Le dediche di Francesco Sansovino. Tempi e forme*, in *Francesco Sansovino scrittore del mondo. Atti del convegno internazionale di studi (Pisa, 5-6-7 dicembre 2018)*, a cura di L. D'Onghia e D. Musto, Bergamo 2019, pp. 179-202. Lo studio delle dedicatorie dirette al cardinale Alessandro Farnese è parte del progetto Prin 2022 Pnrr *Farnese Fasti. Management of*

connesso alle dinamiche del servizio cortigiano, per lo più funzionale ad ottenere (o almeno confidare in) una ricompensa[2]; in cambio, il dedicatario beneficiava di un atto di adulazione che contribuiva a rafforzarne l'immagine pubblica e lo *status* intellettuale, entrambi tasselli fondamentali per le dinamiche delle corti cinquecentesche[3]. Vero e proprio sottogenere letterario, questo spazio restituisce il delicato rapporto tra colui che compie l'atto di dedica, di solito l'autore (ma non di rado anche il curatore o l'editore), e il dedicatario, quasi sempre una figura di prestigio politico o culturale[4]. Attraverso le dediche del periodo, quindi, ci si imbatte in un ricco ventaglio di uomini e donne tra i più rilevanti del tempo; ma affiora altresì un'intricata rete di relazioni, spesso rispondente ad un consolidato sistema di *patronage*, talvolta capace di destare l'insofferenza di alcuni intellettuali che intendevano la prassi dedicatoria come la dimostrazione di un degradante asservimento culturale[5]. Insomma, sarebbe superficiale guardare alla dedica, «cominciamento» e punto di arrivo di un'opera (giacché veniva scritta al momento di congedarla), come una mera componente accessoria; così come sarebbe altrettanto riduttivo affidarle un intento puramente adulatorio, esclusivamente inquadrabile in un rapporto mecenatizio basato su istanze encomiastiche. Al contrario, seppur attraverso un linguaggio fortemente canonizzato, essa rappresenta una preziosa occasione di dialogo con il lettore, talvolta significativo per le

power and promotion of consensus in the age of cardinal Alessandro iuniore (occasional literature, art, exposed writings) coordinato da Paolo Marini (Università della Tuscia).

[2] La dedica «si configura come un omaggio remunerato o in forma di protezione di tipo feudale o in modo più borghese con moneta sonante» (M. Santoro, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, in Id., *Libri edizioni biblioteche. Con un percorso bibliografico*, Manziana [Rm] 2002, pp. 51-92: 61).

[3] Alla fine del Cinquecento, si consolida pure una teorizzazione del genere – analizzata da M. Santoro, *Uso e abuso delle dediche. A proposito del* Della dedicatione de' libri *di Giovanni Fratta*, Roma 2006 – e si va imponendo una fortunata serie di sillogi a tema, per le quali cfr. *Comino Ventura. Tra lettere e libri di lettere (1579-1617)*, a cura di G. Savoldelli e R. Frigeni, Firenze 2017. L'iniziativa delle *Lettere dedicatorie di Diversi* è indagata anche da A.L. Puliafito e M. Bianco («Margini», nn. 1 [2007] – in corso).

[4] «La dedica d'opera [...] è l'esibizione (sincera o meno) di una relazione (di un tipo o di un altro) tra l'autore e qualche persona, gruppo o entità» (Genette, *Soglie*, p. 133).

[5] M. Paoli, «*Non contaminati scrittori*»*: verso la fine delle dediche*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino 2011, pp. 797-802: 799.

possibili implicazioni su un piano letterario. In più, consiste nel traguardo di una serie di accordi e compromessi tra un firmatario e un signore, da ripercorrere, se possibile, con dovizia di scavi archivistici[6], molto utili per mettere a fuoco come il dedicatario si sia convinto ad associare il proprio nome a una precisa opera, evidentemente giudicata utile per una politica di promozione. Del resto, bisogna ammettere che ogni dedica cinquecentesca assomiglia un po' a tutte le altre, complice un campionario uniforme di moduli elogiativi. Eppure, ognuna andrebbe esaminata caso per caso, dal momento che la sua funzione cambia al mutare di una congiuntura di variabili storiche e contingenti[7].

Scopo di questo intervento è rivolgere un primo sguardo ai testi di dedica alla famiglia Farnese, per discuterne convenzioni, meccanismi, strategie di funzionamento ed elementi di problematicità. Nel largo ventaglio farnesiano di tempi e luoghi[8], si è scelto di concentrarsi sulla cornice del ducato di Parma e Piacenza, creato nell'agosto 1545 da papa Paolo III, nato Alessandro Farnese, a favore del figlio Pierluigi. Il ducato, secondo Ercole Gonzaga «nato in una notte come un fungo»[9], non poteva fondarsi su ragioni storiche, motivo per cui desta particolare interesse sondarne la

[6] Sul fronte della corte mantovana dei Gonzaga è preziosa, ed esemplare, l'indagine di P. Procaccioli, *Prima della dedica. Stampe veneziane e carte mantovane*, in *Gli archivi digitali dei Gonzaga e la cultura letteraria in età moderna*, a cura di L. Morlino e D. Sogliani, Milano 2016, pp. 81-104. Devo a questo saggio lo spunto della mia considerazione.

[7] «Queste pagine liminari, esibite in una zona particolarmente esposta, nella loro contingenza e fragilità riflettono in maniera quasi non mediata le condizioni storiche, sociali e politiche in cui sono state scritte, e se indagate a fondo rivelano aspetti tutt'altro che secondari» (M.A. Terzoli, *Premessa*, in *I margini del libro*, pp. VII-XI: VIII).

[8] P. Procaccioli, *Enciclopedia Farnesiana. Elogio dello strabismo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 16, 2024, pp. ??: «In questo senso i Farnese non sono stati né i Medici, né gli Este, né i Gonzaga, né i Della Rovere né nessun'altra delle grandi famiglie della modernità. Non hanno avuto una vocazione locale e non si sono identificati né con una città (Firenze, Ferrara, Mantova, Urbino) né con un grande o piccolo stato regionale. Sono stati altro, col risultato che non si saprebbe immaginare la storia della Tuscia e di Roma e dell'Abbruzzo del Cinquecento, della Parma e di Piacenza del Cinque-Sei-Settecento, della Napoli del Settecento, senza l'apporto – ma direi meglio senza l'impronta – dei Farnese».

[9] La famosa espressione spregiativa è attestata in una missiva indirizzata a Ercole II d'Este (cfr. A. Biondi, *L'immagine dei primi Farnese (1545-1622) nella storiografia e nella*

politica di legittimazione culturale. Dunque, pur tenendo sullo sfondo del ragionamento l'imprescindibile esperienza mecenatizia di papa Farnese (m. 1549), promotore di uno tra i più vivaci ambienti artistici dell'Italia di primo Cinquecento[10], ci si soffermerà qui solo sul ramo parmense della sua discendenza[11]. Innanzitutto, si è reso necessario circoscrivere un censimento. Gli estremi sono stati stabiliti fra il 1545 e, più per necessità di porre un limite all'indagine, il 1628, anno in cui il giovane Odoardo[12], appena sedicenne, divenne il quinto duca di Parma e Piacenza, convolando

pubblicistica coeva, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, vol. I *Potere e società nello stato farnesiano*, a cura di M.A. Romani, Roma 1978, pp. 189-232: 194).

[10] Per il mosaico di accademie che, con il patrocinio di papa Farnese, hanno animato la Roma degli anni Trenta e Quaranta rimando ad alcuni contributi inclusi nel volume *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017 (P. Procaccioli, *Dionigi Atanagi e le accademie della Roma Farnesiana,* in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, pp. 77-90; G. Vaghenheim, *Antiquari e letterati nell'accademia degli Sdegnati: il sodalizio di Pirro Ligorio e Francesco Maria Molza*, pp. 91-100; A. Moroncini, *Il «Giuoco de la Virtù»: un intreccio accademico tra "stravaganze" letterarie e suggestioni evangeliche*, pp. 101-10). Segnalo anche P. Procaccioli, *Per Tommaso Spica. Testi e note intorno a un accademico "sdegnato" della Roma farnesiana*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio: primi e tardi umanesimi. Uomini, testi, immagini*, a cura di A. De Vincentiis e A. Modigliani, 2 voll., Roma 2012, II, pp. 233-54 e P. Procaccioli, *Un'impresa per la virtù. Accademia e parodia nella Roma farnesiana*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro,* 2, *Immagine, memoria, materia*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, Roma 2014, pp. 191-96.

[11] Per una ricostruzione politica e militare, tra i molti studi esistenti, rinvio almeno a *I Farnese. Corti, guerra e nobilità in antico regime, Atti del convegno di studi, Piacenza, 26-26 novembre 1996*, a cura di A. Bilotto, P. Del Negro e C. Mozzarelli, Roma 1997; G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, seconda edizione a cura di M. Galli, Parma 2009 (per il nostro discorso spicca per importanza il capitolo *Del mecenatismo farnesiano*, pp. 155-66); *Farnese. Duchi di Piacenza e Parma. Signori del Rinascimento e del Barocco*, a cura di S. Zuffi, testi di M. Alvarez González e G. Braghi, Milano 2014, pp. 54-114.

[12] Sul ducato di Odoardo: G. Fiori, *Odoardo Farnese e la rovina del ducato (1622-1646)*, in *Storia di Piacenza*, vol. IV, 1, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, Piacenza 1999, pp. 49-62 e G. Hanlon, *Parma nell'epoca di Odoardo "il grande" (1630-1650)*, in *Storia di Parma*, vol. IV, *Il Ducato farnesiano*, a cura di G. Bertini, Parma 2014, pp. 163-93.

a nozze con Margherita de' Medici[13]. Per ogni dedicatoria si è tenuto conto di alcuni fattori[14]:

- i dedicatari;
- il firmatario;
- la data dell'epistola, se indicata;
- il genere dell'opera a cui si riferisce;
- la presenza di stemmi, ritratti figurativi di accompagnamento o eventuali corone liriche, sempre funzionali a incrementare il proposito encomiastico[15];
- l'eventuale cambiamento di intestatario nel susseguirsi delle ristampe.

Si tratta di un regesto variamente interrogabile[16]. Ad esempio, consente di desumere facilmente *quali* autori hanno scelto di legare la propria

[13] Per l'occasione fu inaugurato il prestigioso Teatro Farnese, dove fu messo in scena lo spettacolo *Mercurio e Marte*, con testi di Claudio Achillini e musiche di Claudio Monteverdi (cfr. M. Capra, *La musica in scena. Caratteri e vicende dal XVII al XXI secolo*, in *Storia di Parma, vol. X, Musica e teatro*, a cura di F. Luisi e L. Allegri, Parma 2013, pp. 195-307).

[14] Con le dovute distinzioni, ho proceduto a mappare anche la semplice intestazione nel frontespizio e i volumi in cui la tradizionale epistola dedicatoria è sostituita da un singolo componimento con analoga funzione d'omaggio, come nel caso de *La cetra festiva* di Girolamo Paponi (Firenze 1628), che si apre con il sonetto *O del Farnesio Ceppo altero figlio* rivolto «al Serenissimo Odoardo Farnese Duca di Parma» (c. A2*r*).

[15] Di questo meccanismo è esempio l'edizione veneziana della *Nobiltà di dame* (1605) di Fabrizio Caroso, ristampa di una precedente stampa del 1600. Il volume è dedicato a Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, uniti in matrimonio proprio quell'anno. Nel 1605, l'apparato encomiastico si intensifica: oltre alla dedicatoria, in cui l'autore si rallegra di poter omaggiare contemporaneamente entrambe le casate, seguono tre componimenti lirici – due sonetti, di cui il primo caudato, *Gli alti Trofei de' tuoi sublimi Heroi*, al duca, e *Celeste Donna, anzi terrena Dea*, alla duchessa), e una villanella (*Nel Vaticano un giorno*, diretta a entrambi) – e una tavola con i ritratti di entrambi. Per l'inclusione di ritratti nei libri cinquecenteschi si rinvia a G. Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 voll., Milano 1988 (per il riferimento ai ritratti degli sposi in questione cfr. vol. I, p. 135). Per gli stemmi e i ritratti, in rapporto alle dediche, si veda Paoli, *La dedica*, 109-33. La prima edizione del testo, con il nome di *Il Ballarino* (Venezia 1581), era invece indirizzata a Bianca Cappello de' Medici. Per un approfondimento su Caroso, celebre danzatore, si rimanda a *La danza italiana tra Cinque e Seicento: studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*, a cura di P. Gargiulo, Roma 1997.

[16] Il regesto, senza alcuna pretesa di esaustività, si fonda sulla consultazione dell'*Archivio*

opera al nome dei Farnese (a ben guardare, non tutti di area romano-parmense)[17], a *quale periodo* si datano la maggior parte delle dediche oppure *quali membri* della casata ricorrono più frequentemente fra i dedicatari, forse indizio di una loro più pronunciata inclinazione mecenatizia[18]. L'indagine sollecita varie riflessioni, tanto sui rapporti tra il destinatario e l'opera, quanto sulle possibili interpretazioni della dedicatoria in sé, per la quale è bene distinguere tra ragioni dichiarate, aspirazioni sottese e implicazioni vere e proprie[19]. Non meno rilevante è porre l'accento sulle man-

informatico della dedica italiana (www.margini.unibas.ch) e del progetto dediche di Edit16 (https://edit16.iccu.sbn.it/progetto-dediche#bc=1), che ho provveduto ad integrare con il rinvenimento di materiali non catalogati nel sistema digitale. La schedatura verrà messa a disposizione dell'*Enciclopedia Farnesiana* (https://farnese.org), diretta da Enrico Parlato, Paolo Marini e Paolo Procaccioli. Colgo l'occasione per ringraziare i responsabili del progetto per l'interesse nei confronti del mio lavoro.

[17] Inoltre, assume una valenza differente se un autore dedica uno o più libri ai Farnese.

[18] Su tutti spiccano, senza sorpresa, i nomi del cardinale Alessandro, noto mecenate, e del duca Ranuccio, quest'ultimo promotore di un'attenta politica culturale funzionale all'affermazione del prestigio farnesiano (G. Fragnito, *Ranuccio I Farnese, duca di Parma e Piacenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [d'ora in avanti DBI], 86, Roma 2016, pp. 448-53, ora in Ead., *Spigolature farnesiane*, Manziana 2023, pp. 141-50]). Viceversa, è praticamente nulla la presenza di Pierluigi, in carica solo due anni. Difatti, come ha osservato Claudio Vela, «dai documenti questi appare impegnato strenuamente a realizzare la 'fortezza' piacentina (impresa che non ebbe poca responsabilità nel costargli la vita) piuttosto che a proteggere e stimolare quella che oggi chiamiamo l'attività culturale» (C. Vela, *I letterati nelle istituzioni: l'esperienza interrotta di Pier Luigi Farnese [1545-1547]*, «Archivi per la storia», I-II [1988], pp. 343-64: 345).

[19] Destano quantomeno un certo interesse i casi in cui la scrittura della dedica sembra assolvere il desiderio dell'autore di riallacciare i rapporti con l'ambiente parmense. Viene in mente, in tal senso, l'*Anversa conquistata* (Parma 1609) di Fortuniano Sanvitali, dedicata al cardinale Odoardo Farnese e composta, un paio d'anni prima, di ritorno da un esilio ventennale a Padova. Come è stato osservato, «l'*Anversa conquistata* [...] dovette avere un ruolo non marginale nel guadagnare a Sanvitali tale consenso [= del duca]» (A. Metlica e T. Artico, *L'angoscia dell'encomio: l'*Anversa conquistata *di Fortuniano Sanvitali [1609] e altri versi per Alessandro Farnese,* «Filologia e Critica», 2 [2016], pp. 199-232: 208). Altrettanto degno di nota è anche il caso del padovano Antonio Querenghi, incaricato nel 1595 dal duca Ranuccio Farnese, in qualità di storiografo di corte, di narrare le imprese del padre Alessandro. Eppure, nonostante gli anni di lavoro, l'opera non fu mai portata a termine, ragion per cui nel 1610, il duca di Parma lo accusò di scarsa applicazione. La

canze: infatti, non tutti i poeti attivi nell'*entourage* farnesiano dedicarono i propri libri alla famiglia regnante. Del resto, se una dedica attesta il tentativo di avvicinamento di un autore all'ambiente cortigiano in questione, la sua assenza non ne prova automaticamente l'esclusione. Anzi, come ha osservato Marco Paoli, spesso «la posizione stabile del poeta presso la corte del proprio patrono consente di ridurre al minimo i formulari tradizionali e la componente delle lodi»[20]. In questa sede si proverà quindi a ragionare intorno alla fisionomia e alle funzioni assegnate a questo spazio di confine, ripercorrendo, per assaggi e campioni, alcune delle possibili opzioni critiche.

Il tentativo di individuare gli elementi di peculiarità intrinseci alle dediche farnesiane sconta la difficoltà, non secondaria, di avere a che fare, come si è detto, con testi altamente prevedibili nella loro veste retorica e argomentativa. Una simile predicibilità si traduce, pressoché sempre, in un lessico omogeneo all'insegna di elogi standardizzati: la dedica dà sempre voce a un discorso scandito da suppliche di protezione ed esasperate dichiarazioni di devota fedeltà, per lo più accompagnate da consuete formule di *topos modestiae*[21]. In più, l'indagine è complicata dalla necessità di prendere in esame, insieme al materiale giunto a stampa, anche la tradizione manoscritta, utile per ripercorrere progetti mai consegnati ai torchi (benché conclusi e corredati di dedicatoria)[22], abbandonati in corso

vicenda è ripercorsa da U. Motta, *Antonio Querenghi (1546-1633). Un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Milano 1997, pp. 118-50, a cui si rimanda anche per i rapporti del poeta con la famiglia Farnese. Alla luce di queste tensioni, non è indifferente sottolineare che il nipote Flavio scelse di dedicare proprio a Ranuccio le *Poesie volgari* (Roma 1616) dello zio.

[20] Paoli, *La dedica*, p. 103.

[21] Questi caratteri sono già stati ripercorsi puntualmente da Paoli, *La dedica*, pp. 49-105.

[22] Come la *Dido* del parmense Giuseppe Leggiadro Gallani (Biblioteca Palatina di Parma, ms. Parmense 3800), tragedia indirizzata al duca Ottavio Farnese; o il dramma sacro *La pietra percossa azione boschereccia* di Ottaviano Rabasco (Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII E 33, anc. 113), con dedica al cardinale Odoardo Farnese, datata al 1596. Per l'attività drammaturgica del primo si veda N. Catelli, *La drammaturgia dal Cinque all'Ottocento*, in *Storia di Parma*, vol. X: *Musica e teatro*, a cura di F. Luisi e L. Allegri, Parma 2013, pp. 505-45: 508-10. Per il secondo si rinvia a P. Tosino, O*ttaviano Rabasco, un letterato dimenticato nella Roma di Caravaggio, e* La Pallade ignuda *di Lavinia Fontana*

d'opera[23] o interrotti per necessità[24]. L'attenzione al sommerso manoscritto, oltre a gettare luce su operazioni accantonate, può essere d'aiuto anche per individuare le varie fasi che hanno scandito la storia dei singoli allestimenti. A titolo esemplificativo, prendiamo le *Egloghe miste* di Bernardino Baldi, pubblicate a Venezia nel 1590. Nella dedica a Ranuccio Farnese, firmata a Urbino il 24 gennaio di quell'anno, l'autore scrive[25]:

Già sono molti anni che io dedicai all'A. V. Serenissima un libretto di Egloghe, a le quali da le cose contenute io davo titolo di Miste. Il dono in quel tempo non era disconvenevole all'età nella quale ella si ritrovava. Ora glielo appresento di nuovo, non come nuovo, ma come da gran tempo in qua diventato suo. Io v'ho poi aggiunto qualche cosa, acciò che sì come ella è cresciuta di anni, il libro le ritorni avanti cresciuto anch'egli per quanto è stato in me di cose e di ornamenti. Degno libro di lei sarebbe l'istoria de' valorosi fatti de' Serenissimi suoi Avo e Padre, per le pedate de quali caminando ella s'invia gagliardamente al colmo della gloria. Ma perché quello sarebbe suggetto di maggior tromba, e già queste Egloghe le son obligate, non temo di mandarle all'A. V. arditamente, sapendo che da picciole cose e rustiche ella argomenterà l'animo mio, nel desiderio di servirla e di onorarla, non punto picciolo né pastorale.

In effetti, la composizione dell'opera deve essere retrodatata al 1584, anno in cui Baldi invia a Ranuccio una prima redazione manoscritta dei propri testi, oggi custodita presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (ms.

per Marco Sittico Altemps IV, in *Caravaggio e i letterati*, a cura di S. Ebert-Schifferer e L. Teza, Todi 2020, pp. 125-40.

[23] Per esempio, è noto che Giovan Maria Memmo intendeva indirizzare il quarto libro del proprio *Dialogo politico* (Venezia 1563) al cardinale Alessandro Farnese, mai andato a stampa; per la questione cfr. L. Robuschi, *Il sacerdote ideale. Il IV libro dei Ragionamenti di Giovanni Maria Memmo*, Canterano (Rm) 2019.

[24] Si pensi all'incompiuto poemetto in latino *Ioseph* di Girolamo Fracastoro, voluto da Alessandro Farnese e pubblicato solo postumo (G. Fracastoro, *Opera omnia* […], Venezia 1555, cc. 253*r*-268*v*). Su sollecitazione del cardinale Alessandro Farnese, il segretario Francesco Luisini da Udine, completò il poemetto con un terzo libro (Venezia 1569), dedicato all'ecclesiastico; per l'informazione cfr. E. Peruzzi, *Fracastoro*, *Girolamo*, in DBI, 49, 1997, pp. 543-48: 545.

[25] B. Baldi, *Egloghe miste*, Torino 1992, p. 5. Nella trascrizione dei testi, in assenza di edizioni critiche, ho optato per un criterio moderatamente conservativo, sciogliendo le abbreviazioni, intervenendo sulla punteggiatura, regolando le maiuscole e adeguando gli accenti secondo l'uso corrente.

XIII.E.82)[26]. In una lettera del 27 giugno 1584, Ranuccio in persona si dice felice dell'omaggio e si complimenta della qualità dei versi[27], ragion per cui Baldi deve essersi sentito incoraggiato a proseguire con i lavori. Confrontiamo la lettera di dedica andata a stampa con quella, decisamente più ossequiosa, che apre la testimonianza manoscritta [foto 1]. Le due dedicatorie, benché dirette al medesimo, sono completamente differenti, in quanto la prima, al momento della messa a stampa, era diventata inattuale. Nel 1586, infatti, Ranuccio aveva assunto la reggenza del ducato, nonché la guida dell'Accademia degli Innominati[28]: difatti, nella dedicatoria del 1590, Baldi esprime chiaramente il proprio timore che la semplicità della materia poetica sia ormai inadeguata rispetto all'acquisito *status* del dedicatario al quale, sostiene, sarebbe stato più opportuno indirizzare l'«historia de' valorosi fatti de' Serenissimi Suoi Avo e padre», ossia le imprese di Alessandro nelle Fiandre, di ben più solenne funzione celebrativa.

L'esempio delle *Egloghe* baldiane ispira una domanda fondamentale: quali testi erano ritenuti più appropriati per essere dedicati ai Farnese? Per provare a rispondere, si può rovesciare la prospettiva e chiedersi a quale tipologia letteraria appartengono la maggior parte dei volumi *effettivamente* indirizzati alla casata. In termini meramente quantitativi, abbondano le opere teatrali, coerentemente con l'importanza assegnata dalla corte farnesiana allo spettacolo, che doveva essere grandioso, in quanto riflesso di un potere assoluto[29]. Altrettanto gradite si rivelano pure le opere di sog-

[26] Il codice, non d'autore ma con correzioni autografe, ospita una versione redazionale primigenia delle egloghe, congiunta a una snella corona di sonetti in lode di Ranuccio, un avvertimento ai lettori e una lettera allo stesso. Il merito della segnalazione si deve a L. Ruberto, *Gli epigrammi italiani del Baldi*, «Il propugnatore», XV, 1882, pp. 136-78: 166-67. Sulla questione è tornato D. Chiodo, *Le egloghe miste di Bernardino Baldi: problemi di datazione*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», 169, 1992, pp. 390-99.

[27] Per la missiva, segnalata da Chiodo, *Le egloghe miste di Bernardino Baldi*, p. 392, si veda già I. Affò, *Vita di monsignor Bernardino Baldi da Urbino*, Parma 1783, p. 44. Oggi è ristampata anche in G.M. Crescimbeni, *La vita di Bernardino Baldi Abate di Guastalla*, a cura di I. Filograsso, Urbino 2001, p. 53.

[28] Per una panoramica generale vd. L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze 2003.

[29] Non a caso, «la voce "feste" aveva infatti nel bilancio dello Stato farnesiano un'incidenza rilevante» (N. Agazzi, "*Suntuosi fregi, divise alzate, pendenti simboli*". *Apparati effimeri*, in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina*,

getto storico, in linea con la volontà di promuovere, più o meno indirettamente, un'epica storicizzazione del proprio principato, che ne avallasse il ruolo politico-culturale agli occhi delle potenze contemporanee. Come scrive Uberto Motta[30]:

con le opere commissionate ai letterati e agli storici i Farnese miravano infatti a legittimare l'immagine di sé stessi e del piccolo ducato sulla scena sia italiana che europea; ambivano a riscattare la novità artificiosa del proprio stato legandolo all'immagine di un invincibile baluardo drizzato a difesa della fede cattolica contro gli eretici e gli infedeli.

Fin dai primi decenni del ducato, ai Farnese vengono dedicati poemetti incentrati sull'eroica grandezza della casata:

- *La guerra di Parma* (Parma 1552) di Giuseppe Leggiadro Gallani, con intestazione a Ottavio Farnese[31];
- *La primavera* (Modena 1555) di Giulio Ariosto, nella cui dedicatoria della prima parte a Ottavio Farnese, non datata, il duca è detto pari agli eroi della classicità (cc. Aii*r*-[Aiii*v*])[32];

Parma 1995, pp. 79-112: 80). Per la politica teatrale dei Farnese cfr. M. Grifi, *La commedia dell'arte a corte: le compagnie ducali farnesiane al tempo di Odoardo e Ranuccio Farnese*, «Medioevo e Rinascimento», 25 (2011), pp. 123-47; sul teatro nella Tuscia farnesiana si è recentemente soffermato P.G. Riga, *Teatro ed encomio nella Tuscia farnesiana tra Cinque e Seicento. Con alcune note sulla rappresentazione ronciglionese del* Pastor fido *di Battista Guarini (1596)*, «Critica letteraria», 203, 2024, pp. 215-232. Non di rado, le dedicatorie dei testi teatrali ribadiscono il successo della prima messa in scena, come nel caso di P. Serenio Bartolucci, *La speranza* (Venezia 1585), diretta a Clelia Farnese da parte di Giovanni Martinelli: «Essendosi stampata questa comedia, che rappresentata in Roma molto piacque a tutti gli spettatori, ho voluto per mostrar qualche segno la riverenza ch'io porto a Vostra Signoria Illustrissima» (c. Aii*r*).

[30] Motta, *Antonio Querenghi*, p. 119.

[31] Con riferimento all'assedio di Parma del 1551-1552 (ripercorre gli eventi M. M. Rabà, *Di una contesa europea: la Guerra di Parma [1551-1552*], in *Storia di Parma, vol. IV, Il ducato farnesiano*, a cura di G. Bertini, Parma 2014, pp. 67-79). Per l'opera vd. M.J. Bertomeu Masiá, *"La guerra di Parma" de Giuseppe Leggiadro Gallani: un ejemplo de literatura de propaganda en el siglo XVI*, «Prosopopeya: revista de crítica contemporánea», 7, 2011-2012, pp. 247-66.

[32] La famiglia è osannata nella sua pluralità di soggetti. La seconda parte dell'opera è

- *I fatti, e le prodezze delli illustrissimi signori di casa Farnese de' tempi nostri, nepoti della Santa memoria di Paulo III pontefice* (Venezia 1557) di Giulio Ariosto, con dedica al cardinale Alessandro Farnese (cc. 2*r*-3*r*), opera in ottave dal forte tenore commemorativo e mitizzante, al punto che ad essere invocato, al posto della Musa, è proprio Ottavio Farnese[33].

Ma è con la metà degli anni Ottanta, anche grazie alla vittoriosa campagna militare nelle Fiandre luterane, che i signori di Parma si presentano sempre più come i difensori della cristianità, in una postura auto-legittimante che va di pari passo con l'incremento di precisi omaggi letterari di soggetto religioso e storiografico[34]. Del tipo:

- *Historia de' Rossi parmigiani* (Ravenna 1583) di Vincenzo Carrari, con lettera di dedica al principe Alessandro Farnese, datata 20 luglio 1583 (cc. a2*r*-b1*v*)[35];
- *Il devotissimo viaggio di Gerusalemme* (Roma 1587) di Jean Zuallart, con lettera di dedica al cardinale Odoardo Farnese, datata 20 maggio 1587 (cc. 2*r*-[4*v*])[36];

dedicata infatti a «Madama Margaritta d'Austria», moglie di Ottavio, dedicataria del sonetto *Non fu tant'l saper l'ingegno, e l'arte* di Giulio Ariosto (c. Lii*v*); così come il volume si conclude con il capitolo «a la Morte dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore il Duca Oratio Farnese» *Italia mia bench'il mio stil sia indegno* (cc. Si*v*-Ti*r*), fratello di Ottavio, ucciso in guerra nel 1553.

33 «Promettestimi tu Duca benigno | Ottavio Signor mio co'l tuo favore | farme d'un rauco augel, candido Cigno | rendendo a le mie tenebre splendore; | et io a mal grado del destin maligno | sol con la fede scovrirotti il core | con tutto quel che nascer da me puote | tu dunque aiuto porti a le mie note» (*I fatti e le prodezze*, c. 6*r*, ott. 3).

34 A margine, vale la pena ricordare che proprio al duca Ranuccio Farnese è indirizzata la *Malteide* di Giovanni Fratta (Venezia 1596), poema incentrato sul tentativo di resistere alla minaccia ottomana; per un'analisi del testo, e per la rappresentazione dei Farnese, vd. C. Gigante, *L'ultima frontiera. La crisi dell'Occidente cristiano nella* Malteide *di Giovanni Fratta*, «Filologia e critica», XLI, 2016, pp. 176-98.

35 Segue una corona di diciannove sonetti encomiastici, molti dei cui autori sono membri dell'Accademia degli Innominati (cc. b2*r*-c2*v*). Sul frontespizio troneggia lo stemma dei Farnese.

36 Nella cui dedicatoria si leggono parole d'omaggio pure per lo zio cardinale Alessandro («la grandezza della sua fama, per tutte le parti risuona», c. a2*v*) e per il padre, pari a un nuovo Alessandro Magno («ma quanto è stato il valore del sig. duca Alessandro Farnese, a far pruova della sua persona in si dure battaglie nella Belgia feroce? [...] Scriveranno

- *La Historia della città di Parma* (Parma 1591) di Bonaventura Angeli, con lettera di dedica non datata al duca Ranuccio Farnese (cc. †2*r*-†3*v*)[37].

In queste opere, la lettera di dedica diventa il pretesto per evocare (e ricordare ai lettori) i grandi successi militari della casata farnesiana, addirittura presentata come il punto di arrivo degli eventi storici contemporanei da parte del friulano Leonardo da Maniaco, canonico di Cividale di Friuli, autore delle *Historie del suo tempo* (Bergamo 1597), indirizzate al cardinale Odoardo e al duca Ranuccio. Se ne legga un passaggio[38]:

Io sono arrivato col debole filo di questa *Historia* ai tempi che 'l Serenissimo et Invittissimo Alessandro padre vostro, dal re catolico suo zio nel maggior bisogno di una dubbia et gravissima guerra invitato, prese il governo dei Paesi Bassi di Lamagna. Perciò ascriverei ad una temeraria presuntione se, senza gli auspici et gli avvertimenti di amendue le Vostre Signorie Illustrissime, io stendessi l'indegna mano nelle dignissime imprese di così glorioso et unico capitano. (c. a2*r*)

Di pari passo, anche la storia antica diventa l'occasione per glorificare la potenza farnesiana; e lo dimostra bene la pubblicazione del volgarizzamento *Delle guerre civili* di Lucano, ad opera di Giulio Morigi «nell'illustre Academia de' sig. Innominati di Parma l'Innabile» (Ravenna 1587), con lettera di dedica al duca Ranuccio, datata 1° ottobre 1587[39]. In realtà, la dedicatoria consente all'autore di dipingere un vero e

l'historici et fin hoggi l'han cantata gloriosamente i Poeti», c. [a3*v*]). Anche la ristampa romana del 1595 è associata al nome di Odoardo Farnese.

37 Nella dedica si insiste proprio sulle grandi azioni compiute dai suoi avi, in ambito ecclesiastico, militare e politico. L'anno prima l'opera, con il titolo *Della descrittione del fiume della Parma, et dell'historia della città di Parma*, era andata in stampa, sempre per i tipi di Viotti, con dedica al duca Alfonso II d'Este, firmata dall'autore, di origine ferrarese. Esiliato dalla sua città natale nel 1576, si stabilì a Parma (vd. A. Ronchini, *Bonaventura Angeli*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi», V, [1870], pp. 233-49).

38 *La prima parte delle historie del suo tempo dell'illustrissimo signor Lionardo da Maniaco da Ciuidale del Friuli* (Bergamo 1597), con lettera di dedica, del 3 luglio 1597, al cardinale Odoardo e al duca Ranuccio (c. a2*r-v*); fa seguito il sonetto *Mentre il pennel del tuo divino ingegno* di Giovanni di Zucco in lode del volume (c. [a4*r*]).

39 Dopo la dedicatoria, segue una corona di dieci sonetti in lode del volume, ad opera di Tomaso Canano (cc. †4*v*-[†6*v*]); sul frontespizio è impresso lo stemma dei Farnese.

proprio affresco in lode dell'intera famiglia, dove trovano spazio parole d'encomio per ogni suo esponente:

Questa dico al Serenissimo suo nome ho voluto dedicare, sì perché in questa parlandosi d'armi, e d'armi di così valorosi capitani, ad altro Prencipe meglio, ch'all'Altezza Vostra non si conveniva; poi che la Serenissima sua Casa ha fatto sempre profession particolare et hora più che mai di quelle. Ma ecco s'io debbo entrare a parlar da quanti suoi antenati siano state trattate e maneggiate con honor grande e somma gloria l'armi, mi sento vagare in un mare che non ha fondo e riva; poi che sino dall'anno novecento ottantaquattro a questi giorni presenti, si serba tal memoria, che sempre fia, con molta maraviglia della Serenissima Casa Farnese dal mondo ascoltata. [...] Che dirò dell'altezza del Serenissimo suo padre, non sol guerriero e duce, ma per usar la parola romana, a' nostri giorni Imperador sì principale? In cui si rinchiudono, e come in compendio si ristringono, tutte l'honorate prove e lodate imprese, che habbia mai fatte et sopra le spalle havute la Serenissima sua Casa. (cc. †2*r*-[4*r*])

Come ha giustamente rilevato Andrea Torre, «complice il testo di Lucano, Morigi tenta una continuità tra la Roma classica, con i suoi eroi imperiali Pompeo Magno e Gaio Cesare, e la Parma farnesiana figlia della Roma pontificia, che viene accostata a questo illustre passato proprio in relazione al comune ardore bellico». E Alessandro Farnese, padre del dedicatario, «reifica e sublima in sé tutte le virtù degli eroi reali e letterari che lo hanno preceduto, e la sua esperienza (come l'intera esperienza farnesiana) viene presentata come l'ideale punto d'arrivo di un lineare progresso storico»[40].

Meritano un discorso a parte i libri di rime. Secondo Bruno Basile, «il *milieu* farnesiano, così attento all'ideologia del potere rifratta da pittori, architetti e musici di corte, è meno sensibile al fascino della letteratura»[41]. Del resto, anche ai Farnese furono dedicate varie sillogi di rime, da distinguere innanzitutto tra canzonieri d'autore e raccolte occasionali (semplici

[40] A. Torre, *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento,* in *Storia di Parma. IX. Le lettere,* a cura di G. Ronchi, Parma 2012, pp. 107-31: 124-26.

[41] B. Basile, *Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, vol. II *Forme e istituzioni della produzione culturale*, a cura di A. Quondam, Roma 1978, pp. 71-132: 106-07.

plaquettes, volumetti di poche carte o ben più corpose miscellanee), queste ultime riconducibili a vari pretesti compositivi, afferenti di volta in volta a sfere private o pubbliche. All'interno di un volume d'occasione, la presenza di un'epistola dedicatoria diretta a un membro della casata non è però da dare per scontata: in molti casi manca del tutto, forse per evitare un eccesso di ridondanza encomiastica[42]; in altri, le dediche sono indirizzate a figure esterne alla famiglia, forse per rafforzare pubblicamente alleanze, soprattutto in opere di soggetto epitalamico[43]. Eppure, l'encomio farnesiano, benché velato dalla intermediazione di un dedicatario *altro*, rimane tangibile. Basti pensare, per citare l'ultimo esempio storiografico, alle *Imprese nella Fiandra del serenissimo Alessandro Farnese* (Cremona 1595)[44] dell'aquilano Cesare Campana, nella cui dedica al marchese An-

[42] Ad esempio: A. Guarnelli, *Canzoni et sonetti al serenissimo signor principe di Parma et Piacenza del cavalier Guarnello*, Roma 1585; C. Conti, *Sonetti in morte dell'illustrissimo et reverendissimo Signor cardinal Farnese*, Roma 1589; A. Guarnelli, *Sonetti nella promotione del serenissimo Don Duarte Farnese al cardinalato del cavalier Guarnello*, Roma 1591; O. Longhi, *Canzone di Honorio Longhi nelle nozze del serenissimo Ranuccio Farnese Duca di Parma e Piacenza*, Roma 1600; G. Murtola, *Liride epithalamio del signor Gasparo Murtola, nelle nozze di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini*, Roma 1600; G. Nicelli, *Rime nelle nozze del serenissimo signor duca Ranuccio Farnese duca di Piacenza*, Parma 1600; A.F. Tacchini, *Nella nascita del prencipe Alessandro Farnese Rime d'Antonio Francesco Tacchini piacentino academico nouello L'allettato*, Piacenza 1610; G. Chiabrera, *Per le nozze del serenissimo Odoardo Farnese duca di Parma, e la serenissima Margherita Medici. Versi di Gabriello Chiabrera*, Firenze 1628; A. Salvadori, *La disfida d'Ismeno*, Firenze 1628.

[43] A titolo rappresentativo, ricordo l'*Encomio epitalamico*, Parma 1628 di Enea Spennazzi, smilza *plaquette* composta in occasione del matrimonio tra il duca Odoardo Farnese e Margherita di Toscana. Il volume è dedicato al fratello della sposa, il futuro cardinale Giovanni Carlo de' Medici (1611-1663). Di Enea Spennazzi abbiamo poche informazioni biografiche, ma è proprio la dedicatoria a informarci del suo servizio presso la casata Farnese: «Perché quantunque mi tenga in esse del tutto occupato l'Istoria de' Serenissimi Farnesi, per cui mi stipendia questa Altezza nel suo servitio» (c. A2*v*).

[44] Esiste però anche un'edizione vicentina, impressa sempre nel 1595, con titolo *L'assedio e racquisto d'Anversa fatto dal Serenissimo Alessandro Farnese Prencipe di Parma* […], Vicenza 1595. Quest'ultima si apre con una dedica, di mano dell'autore, diretta al duca Ranuccio, nella quale Campana procede ad una mitizzazione classicheggiante di Alessandro (cc. *2*r*-*3*v*). Seguono un paio di sonetti, il primo in lode di Cesare Campana (*Cesare l'opre sue più rare e dive*), il secondo di Fortuniano Sanvitale in morte di Alessandro Farnese (*Morto di Macedonia il Duce, poi*).

tonio Maria Pallavicino, l'autore non perde occasione per pronunciare un plauso al duca Alessandro, dedicatario implicito[45]:

Da che io con lingua non posso et con penna non so celebrar la militar gloria del valorosissimo Alessandro Farnese, la qual sarà sempre così invincibile come sempre sono stati invitti i suoi stupendi fatti, almeno con torchio parlerò delle sue incomparabili prove, che meritano di esser magnificate da indefesse et supreme laudi dell'universal grido di tutti i viventi in perpetuo. (c. †2*r*)

Sul versante poetico, è degno di nota il caso delle *Rime farnesiane* (Augusta 1598) del poeta e accademico innominato Giovanni Battista Massarengo, particolarmente vicino alla corte di Ranuccio. Questa raccolta di poesie, dal titolo eloquente, ristampa alcuni testi in lode della famiglia Farnese che l'autore aveva già pubblicato qualche anno prima[46]. Nell'epistola d'apertura, datata al 1° novembre 1598, Massarengo esplicita il ragionamento che lo ha portato a optare per il conte piacentino Marc'Antonio Scoti, scelto come dedicatario in virtù della sua fedeltà alla casata:

Devendosi ristampare queste mie due canzoni, con pochi altri componimenti, per soddisfatione d'amici, che fin d'Italia le mi ricercano, dopo haverle io alquanto ripolite, a pensar mi diedi di trovar loro un proportionato Signore al quale, non senza ragione, dedicate fossero. Et sovenendomi che non pur rime sono in soggetto di Prencipi et di Prencipi Serenissimi anzi di Prencipi Farnesi, la cui gloria et splendore ingombra hoggidì le più rimote parti del mondo, ma che di più nel

[45] Questo encomio assume ancora più significato dal momento che «il testo del Campana era destinato ad essere letto da un gran numero di lettori e non proveniva dall'*entourage* farnesiano. La memoria di Alessandro poteva così essere indirettamente difesa» (R. Sabbadini, *L'uso della memoria. I Farnese e le immagini di Alessandro, duca e capitano*, in *Il "perfetto capitano". Immagini e realtà (secoli XV-XVII). Atti del Seminario di Studi (Ferrara, 1995-1997)*, a cura di M. Fantoni, Roma 2001, pp. 155-82: 179). Per un accenno all'opera storiografica di Campana vd. S. Moretti, *La trattatistica italiana e la guerra: il conflitto tra la Spagna e le Fiandre (1566-1609)*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 20, 1994, pp. 129-64. Secondo Torre, *Pomponio Torelli, gli Innominati*, p. 126, «l'opera dovette fungere da base documentaria per l'*Anversa conquistata*, Parma, Viotti, 1608 di Fortuniano Sanvitale».

[46] Mi riferisco al volume *Due canzoni di Gio. Battista Massarengo* […], Pavia 1593. Uno studio recente sul poeta si legge in M. Hradilová, *Giovanni Battista Massarengo and his Prague*, «La Bibliofilía», 120, 2018, pp. 201-08.

lor primo nascimento furono all'Altezza del Serenissimo Signor Duca Ranuccio, Padron nostro, consecrate, parvemi c'hora, rinovate, fossero ad ogni modo a un prencipal personaggio devute. Per la qual cosa, rivolgendomi nella mente i molti Signori, di cui la buona gratia godo in questi Paesi, ho fra tutti eletto Vostra Signoria Illustrissima, discesa, come si sa, di legnaggio di Prencipi […]. Sia dunque stata cagion primiera di questa mia dedicatione la prencipal nobiltà di Vostra Signoria Illustrissima; alla qual poi s'è aggiunta, per meglio persuadermi, la natural servitù et vassallaggio, ch'ella tiene co'l Serenissimo Signor Duca Ranuccio, mio altresì natural Padrone […]. (pp. 3-5)

Altrove, la dedicatoria a terzi è accompagnata da un'appendice lirica esplicitamente in lode dei Farnese, i veri destinatari dell'omaggio librario. Del meccanismo è esempio l'edizione parmense delle *Rime piacevoli* (1592) di Cesare Caporali, la cui dedica a Nestore Pigna, firmata da Erasmo Viotti in data 29 ottobre 1591, è immediatamente seguita da tre componimenti d'encomio, di mano tassiana: *Dentro l'arte, e 'l valore ha l'atto adorno* «Al Duca di Parma», *Drizzò ne l'Oriente il Re di Pella* «Al Principe di Parma», *Le vittorie de gli Avi, e le corone* «In morte della Sig. Principessa di Parma»[47]. La tradizione a stampa delle *Rime* di Caporali è intricata. Ci si accontenti di precisare, intanto, che questi tre sonetti non compaiono nelle altre edizioni delle sue *Rime*, le cui dedicatorie delineano un quadro decisamente frastagliato, pur ravvicinato cronologicamente:

- *Rime piacevoli* (Parma, Viotti, 1584): con dedica a Lucretia Scotta Anguisciola, contessa di San Polo;
- *Le piacevoli rime* (Milano, Tini, 1585): con dedica a Geronimo Marino, marchese di Castelnuovo;

- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Ferrara, Baldini, 1586;

[47] L'autore dei testi, non esplicitato, è da identificare in Torquato Tasso (*Le rime*, a cura di B. Basile, Roma 1994, nn. 815-814, 1088). Rimane da capire come Erasmo Viotto sia entrato in contatto con queste singole prove liriche tassiane: i sonetti erano andati in stampa fra le *Gioie di rime, e prose del sig. Torquato Tasso* (Venezia 1587), ma con redazioni parzialmente differenti. Sul poeta di Panicale, si è soffermato F. Ciri, *Verso il Seicento: Cesare Caporali*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma, Atti del Seminario internazionale di studi di Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006*, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana (Rm) 2007, pp. 213-24.

Venezia, Bonfadini, 1587; Venezia, Vincenzi, 1588): con dedica al conte Francesco Bittignuoli Bressa;
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Venezia, Bonfadini, 1590; Ferrara, Mammarello, 1590): dedicate a Lodovico Righetti;
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Venezia, Bonfadini, 1591): [nessun dedicatario];
- *Rime piaceuoli di Cesare Caporali, del Mauro, et d'altri* (Venezia, Fiorina, 1591): dedicate a Lodovico Righetti[48];
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Parma, Viotti, 1592): dedicate a Nestore Pigna;
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Venezia, Bonfadini, 1592; Ferrara, Mammarello, 1592): dedicate a Lodovico Righetti;
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Venezia, Bonibelli, 1595): dedicate a Lodovico Righetti;
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Piacenza, Bazachi, 1596): [nessun dedicatario];
- *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri* (Venezia, Farri, 1605): dedicate a Lodovico Righetti.

Non ci si addentra ora nella complessa mutevolezza dei dedicatari, da ricondurre per lo più alla responsabilità dei vari tipografi, firmatari della maggior parte di queste dediche; ma pare evidente, anche solo a un primo sguardo, che l'inclusione, subito dopo la dedicatoria a Nestore Pigna, di tre sonetti in lode dei Farnese, proprio in corrispondenza di un'edizione licenziata da Viotti, tipografo in stretti rapporti con la casata regnante, non si possa dire casuale[49]. Tanto più che i Viotti approfittarono ripetu-

48 Ringrazio il dottor Francesco Volpi per il gentile controllo presso la Biblioteca Casanatense di Roma.

49 Su questo è d'aiuto G. Drei, *I Viotti stampatori e librai parmigiani nei secoli XVI-XVII*, «La Bibliofilìa», 27, 1925, pp. 218-43: 226-34. Non è esagerato affermare che l'officina Viotti rappresentava quasi un'istituzione per la casata, al punto da assumere, come marca tipografica, il liocorno associato al motto «virtus securitatem parit», tra le più antiche imprese farnesiane. L'impresa, ricondotta a Pierluigi Farnese, è ricordata da Caro in una sua lettera a Vittoria Farnese del gennaio 1563 (A. Caro, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, Firenze 1957-1961, II, n. 680, pp. 143-47: 143-44). Per l'epistolario cariano, segnalo il cantiere di edizione delle *Lettere familiari secondo la lezione del copialettere parigino (Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 1707)*, coordinato da E. Garavelli, ed E. Russo, *Appunti e proposte per una nuova edizione dell'epistolario di Annibal Caro*,

tamente delle dedicatorie per tessere generosi plausi pubblici in lode dei signori di Parma[50].

Va detto che le situazioni appena passate in rassegna non costituiscono la norma. Gran parte delle raccolte liriche in lode della casata, secondo circostanze via via diverse (di tipo funebre, epitalamico etc.), si aprono, come è prevedibile, con solenni e ampollose dediche rivolte ai vari membri della famiglia. In casi come questi, la domanda da porsi è un'altra. Cambiando angolatura, diventa proficuo chiedersi, di volta in volta, *perché* è stato scelto proprio quell'esponente farnesiano piuttosto che un altro: se in alcuni casi la risposta è scontata[51], in altri può invece offrire spunti per ricostruire le ambizioni dei singoli autori[52].

in *Per un epistolario farnesiano*, a cura di P. Marini, E. Parlato e P. Procaccioli, Manziana (Rm) 2022, pp. 127-44.

[50] Degna di nota è la dedicatoria che apre l'edizione parmense della *Gerusalemme Liberata* (1581), pubblicata da Viotti senza l'approvazione di Tasso e con dedica al duca Alessandro Farnese (ma nel frontespizio l'intestazione è rivolta «al Sereniss. Sig. D. Alfonso II Duca V di Ferrara»). Nella lettera (c.*2*r*-*v*), firmata il 7 ottobre 1581, l'editore motiva la propria scelta sulla base di una presunta corrispondenza tra il dedicatario, Alessandro Farnese, e Goffredo, contribuendo così, in maniera quasi pedissequa, alla mitizzazione del duca di Parma, elevato ad eroe del proprio tempo (per questo vd. A. Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia 2019, pp. 274-75); per la scelta editoriale, sulla cui buona fede vi è qualche dubbio, vd. F. Dallasta, *Il compromesso tra Erasmo Viotti e Angelo Ingegneri per l'*editio princeps *della* Gerusalemme liberata, «La Bibliofilìa», 109, 2007, pp. 271-90. Deve avere forse avuto memoria di questa dedicatoria Traiano Boccalini quando, alcuni anni dopo, nei propri *Ragguagli* (1612) eleva Alessandro Farnese ad unico eroe moderno le cui gesta sono degne di essere raccontate, al pari di quelle di Goffredo, Belisario e Narsete, al centro dell'*Italia liberata da' Goti* di Trissino (T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari 1948, I, p. 195).

[51] Ne è un esempio il volumetto *Nella nascita del serenissmo prencipe Alessandro Farnese*, Piacenza 1610 di Bernardo Morando, confezionato in occasione della nascita del primogenito di Ranuccio Farnese, dedicatario del testo. La dedicatoria, alle pp. 3-5, è datata 30 ottobre 1610. Proprio nel 1610, Morando era stato nominato «direttor primario» di tutti gli spettacoli della corte farnesiana, incarico che mantenne poi per tutta la vita (cfr. L. Matt, *Morando, Bernardo*, in DBI, 76, 2012, pp. 486-88). Non sono a conoscenza se tale nomina preceda o meno la pubblicazione encomiastica. In ogni caso, il volume del 1610 rappresenta la prima di una lunga serie di celebrazioni liriche in lode della casata e sigla una stretta collaborazione che lo portò a ricevere anche commissioni letterarie da parte della famiglia Farnese, diventando una figura importante nella vita di corte.

[52] Ad esempio, la famosa *Raccolta d'Orationi, et rime di diversi nella morte*

Rispetto alle raccolte occasionali, completamente diverso è il caso dei canzonieri lirici, intesi in senso lato, laddove è la pubblicazione stessa del libro di rime a fungere da pretesto elogiativo. Scorrendo il regesto, salta subito all'occhio che queste dedicatorie riguardano sia poeti vicini alla corte farnesiana sia altri, per così dire, più laterali. Soffermiamoci solo su un paio di esempi, utili se non altro a porre l'accento sulla varietà delle situazioni possibili. Sia Giovanni Brevio sia Gandolfo Porrino dedicano le loro *Rime*, rispettivamente del 1545 e del 1551, al cardinale Alessandro Farnese, figlio di Pierluigi. Il primo, abbastanza estraneo all'*entourage* farnesiano[53], guarda al dedicatario come un solido «scudo» capace di difendere, grazie al suo prestigio, le proprie *Rime*, dimostrando di avere soprattutto «a cuore la difesa dei suoi scritti, [come] è dimostrato dall'accenno ai cattivi esiti di stampa che essi avevano ricevuto prima dell'edizione dedicata»[54]. Di tenore decisamente differente risulta invece la lettera che apre le *Rime* di Gandolfo Porrino, a lungo segretario del cardinale Alessandro e autore di numerosi versi in sua lode: in qualità di «migliore, et più fedel servitore» del cardinale, Porrino dà piena voce alla propria gratitudine[55].

dell'Illustrissimo et Reverendissimo Cardinal Farnese, Roma 1589, licenziata dall'editore romano Francesco Coattini, in morte del cardinale Alessandro Farnese e con dedica al giovane nipote Odoardo. La lettera dedicatoria è datata Roma, 29 marzo 1589 (c. A2*r*-*v*). Il cardinale Alessandro Farnese era mancato il 2 marzo del 1589. Nella missiva, l'editore afferma di aver unito «il concento [funebre] di diversi huomini», con l'esplicita intenzione di contribuire alla solenne commemorazione del defunto e, soprattutto, di poter fare affidamento sulla «gran consolatione nella protetione» del nuovo cardinal Farnese, al cui «accrescimento di gloria et honori» intende contribuire attivamente.

53 Il loro avvicinamento si data forse a partire dal 1542, anno del trasferimento di Brevio a Roma.

54 Paoli, *La dedica*, p. 77. Per il passo della dedica citato a testo: G. Brevio, *Rime*, Roma 1545, c. Aii*r*. Non sfugga che nel frontespizio, al posto della marca tipografica, troneggia lo stemma dei Farnese, secondo una pratica destinata ad imporsi sempre più di frequente nell'editoria di pieno Cinquecento.

55 G. Porrino, *Rime*, Venezia 1551, cc. *iiii*v*-v*r*: «et quanto sia tolto alle laudi del mio ingegno; tanto sia accresciuto alla mia fede, et al mio buon volere verso il mio Principe Illustrissimo et magnificentissimo: per la benignità del quale mi è conceduto otio, et tranquillità, et commodo di viver lieto, et amico delle Muse. […] et laudato il giuditio di Vostra Signoria Illustrissima d'havermi nutrito, et arricchito fra tanti, et sì nobili, et sì pellegrini ingegni, che ella ha, et nutriti, et nobilitati nella sua honoratissima casa». Su di lui cfr. G. Gorni, *Nota introduttiva* ad «Annibale Caro e altri poeti farnesiani», in *Poeti del*

Nel corso dei decenni successivi, anche altri libri di rime vengono pubblicati sotto il nome dei Farnese, ad esempio: le *Rime* (Venezia 1560) di Bernardo Cappello, sempre con dedica al cardinale Alessandro, firmata il 20 novembre di quell'anno dal curatore Dionigi Atanagi, figura quasi di raccordo tra l'ambiente veneziano e quello dei Farnese a Roma[56]; le *Rime* (Parma 1586) di Pomponio Torelli, con dedica al principe Ranuccio, firmata dal tipografo Erasmo Viotti[57]; le *Rime morali e spirituali* (Venezia 1610) del veneziano Giovanni Battista Bellavere, indirizzate dal poeta in persona sempre a Ranuccio, diventato oramai duca[58]. Né Cappello né Torelli sono autori delle dedicatorie ma, alla luce dei loro stretti rapporti con la corte farnesiana, è del tutto plausibile che ne approvassero la scelta. La questione desta qualche problema in più nel caso dei canzonieri pubblicati postumi, di cui sono esempio le *Rime* (Parma 1564) di Giacomo Marmitta (m. 1561), indirizzate a Ottavio Farnese dal tipografo Seth Viotti, oppure le *Rime* (Venezia 1569) di Annibal Caro (m. 1566), dedicate dal nipote Giovan Battista al principe Alessandro[59]. Sia Marmitta sia Caro

Cinquecento, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli 2001, pp. 529-41 (in part. p. 533).

56 La scelta di Cappello di pubblicare le proprie *Rime* – giustificata dalla volontà «di tutelare il proprio nome e la propria produzione dalla speculazione dei tipografi» (I. Tani, *Introduzione* in B. Cappello, *Rime*, a cura di I. Tani, Venezia 2018, pp. 1-226: 195) – sotto il nome dei Farnese appare la più ovvia dal momento che, esiliato da Venezia, il poeta aveva goduto della protezione del cardinale. Per la vicinanza di Atanagi all'ambiente della Roma farnesiana vd. Procaccioli, *Dionigi Atanagi e le accademie della Roma farnesiana*.

57 Le rime di Pomponio Torelli, protagonista indiscusso della scena culturale parmense di secondo Cinquecento, sono oggi leggibili nell'edizione *Opere*, I. *Poesie* con *Il trattato della poesia lirica*, introduzione di R. Rinaldi, testi, commenti critici e apparati a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma 2008, a cui si rinvia per ulteriori rimandi bibliografici. È utile ricordare che altre opere di Torelli sono ricondotte al nome dei Farnese: ad Ersilia Farnese, figlia del duca Ottavio, sono indirizzate le *Rime amorose* (Parma 1575); al duca Ranuccio *La Merope*, Parma 1589 e il *Trattato del debito del cavalliero* (Venezia 1596 e Parma 1596); al cardinale Odoardo *La Merope et il Tancredi tragedie*, Parma 1598.

58 Bellavere non faceva parte dell'*entourage* farnesiano, come si desume dalla lettera di dedica, a cui segue il sonetto d'omaggio *Vicino al sommo sol, e sopra 'l Sole* «All'altezza serenissima di Parma» (c. A4*r*).

59 G. Marmitta, *Rime*, Parma 1564, c. Ai*r*-*v* e A. Caro, *Rime*, Venezia 1569, c. *3*r* (la lettera è identica nella ristampa del 1572). Per le poesie di Caro segnalo l'edizione di

animarono, nei rispettivi contesti, la cerchia intellettuale farnesiana, pertanto la scelta di per sé non sorprende, ma va quantomeno inquadrata alla luce degli interessi personali degli stessi curatori, da non sottovalutare. Prendiamo l'esempio di Caro. Nel 1548 il poeta aveva dedicato al cardinale Alessandro Farnese le *Rime* di Pietro Bembo[60]; vent'anni dopo, le sue *Rime* vengono indirizzate, dal nipote Giovan Battista, al duca Alessandro, a sua volta nipote del precedente dedicatario, il cardinale Alessandro, secondo una continuità, quasi intellettuale e familiare, che aveva l'obiettivo di legittimare l'ingresso di Giovan Battista al servizio della casata parmense[61]. A distanza di una decina d'anni, un altro nipote, Lepido Caro, sceglie di destinare, questa volta al cardinale Alessandro, la pubblicazione postuma dell'*Eneide di Virgilio del commendatore Annibal Caro* (Venezia 1581), traduzione a cui il poeta aveva lavorato fra il 1563 e il 1566[62]. Nella dedicatoria, dopo aver dato conto delle varie motivazioni che lo avevano persuaso a consegnare ai torchi il volume, Lepido si dice convinto che lo zio avrebbe approvato la scelta del dedicatario, di cui loda la «benignissima et altissima protettione», probabilmente nella speranza di poterne beneficiare a sua volta[63]. In ogni caso, già anni prima, Alessandro Guarnelli aveva diretto sempre al cardinale Alessandro, di cui era segretario,

F. Venturi, *Le Rime di Annibal Caro: edizione critica e commento*, tesi di dottorato in Letteratura italiana, Università degli studi di Siena, a.a. 2010-2011, tutor Stefano Carrai.

[60] La dedica del Caro è «un documento prezioso dei rapporti di mecenatismo e di potere nell'ambiente romano, […] una sapiente e spregiudicata glorificazione di Alessandro Farnese, […] raffinata esaltazione del Bembo, presentato con elogio preciso e circostanziato come il più grande maestro di letteratura dei tempi moderni e come garante dell'immortalità di chi è stato da lui celebrato. […] Per la straordinaria abilità retorica e per l'importanza dell'opera a cui è premessa, questa dedicatoria sembra costituirsi come modello di dediche successive e dunque merita un'attenzione particolare» (Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, pp. 45-46).

[61] Per l'osservazione vd. Terzoli, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano*, pp. 51-54, a cui si rinvia per un commento più puntuale al passo della dedicatoria in questione.

[62] La dedica al cardinale Farnese è riproposta identica anche nelle ristampe del 1586 (Mantova, Osanna) e del 1592 (Venezia, Giunti). Per l'opera vd. P. Cosentino, *Tradurre «per ischerzo»: sull'Eneide del Caro nella storia dei volgarizzamenti virgiliani*, «Italique», XXV, 2022, pp. 267-301. Per il testo si rimanda all'edizione a cura di A. Pompeati, Torino 1954.

[63] *L'Eneide di Virgilio del commendatore Annibal Caro*, Venezia 1581, c. [*2*r*].

le proprie riscritture virgiliane (Roma 1554 e 1566)[64]: e di questo Lepido deve aver avuto memoria. Senza pronunciarci sul delicato rapporto fra i due volgarizzamenti, non passa inosservata una costante. Nel corso del Cinquecento, gran parte delle traduzioni del capolavoro virgiliano sono, in effetti, dirette ai principali esponenti della coeva scena politica ed ecclesiastica[65]. L'impressione è che tale sistematicità non sia casuale: al di là del prestigio letterario, si può pensare che questa materia fosse giudicata consona a un regnante, capace di rispecchiarsi in Enea, l'eroe *pius* per eccellenza, capostipite di un grande impero, paradigma di moralità e autorevolezza politica[66].

Con la seconda metà del secolo, e con il mutare della fisionomia dei libri di rime[67], diventa sempre più frequente imbattersi in volumi indirizzati a più dedicatari contemporaneamente. Sul versante farnesiano, spiccano

[64] Guarnelli pubblicò solo i primi due libri virgiliani, ma il resto della sua traduzione è conservata integralmente nel ms. Vitt. Em. 980 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma. Come ha sottolineato Emilio Russo, una lettera autografa di Guarnelli (Archivio di Stato di Parma, *Epistolario scelto*, b. 10, f. 12, c. 10*r*), del 17 settembre 1580, accompagna la spedizione del sesto libro al cardinale Farnese (cfr. la rispettiva voce del DBI, 60, 2003, pp. 405-07, a cura di E. Russo). Per l'opera è ancora valido il lavoro di A. Impellizzeri, *La traduzione in ottava rima dell'Eneide di Alessandro Guarnelli (ms. V. E. 980)*, tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 1994-1995, relatrice: prof.ssa Luciana Borsetto.

[65] Molto utile è il lavoro di L. Borsetto, *L'«Eneida» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Milano 1989. A supporto dell'affermazione si ricordino le traduzioni di: Giustiniano (1542, a Francesco I di Valois, re di Francia); Martelli (1548, a Ippolito de' Medici card.); Menni (1558, a Francesco de' Medici, granduca; 1567, a Vitellozzo Vitelli, card.); Cerretani (1560, a Cosimo de' Medici, granduca); Anguillara (1564 e 1566, a Cristoforo Madruzzi, card. di Trento); Degli Angeli (1568, a Cristoforo Madruzzi, card. di Trento); Dolce (1568, a Francesco de' Medici, granduca; *L'Achille et Enea*, 1570, a Filippo II, re di Spagna); Garra di Bene (1576, a Carlo Emanuele di Savoia); Udine (1587, a Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova). Tra parentesi l'anno della *princeps* e il dedicatario.

[66] A distanza di anni, Lelio Guidiccioni dedicò al duca Odoardo Farnese la propria traduzione dell'*Eneide*, giustificando la scelta sulla base di un confronto tra il valore degli antichi eroi e l'ardore dimostrato dalla casata farnesiana (*Dell'Eneide di Virgilio fatta toscana da Lelio Guidiccioni*, in *Rime di Lelio Guidiccioni*, Roma 1637, pp. 340-41).

[67] Per l'architettura dei libri cinquecenteschi di rime la bibliografia è ricca; da ultimo vd.

per interesse le *Rime morali* (Venezia 1583) di Pietro Massolo[68], articolate in quattro parti, ognuna delle quali ricondotta a un diverso esponente della famiglia Farnese: il cardinale Alessandro, il duca Ottavio, il principe Alessandro, la principessa Vittoria. L'intero canzoniere, la cui operazione editoriale assume inevitabilmente le sembianze di un plauso alla casata nella sua totalità, si apre con una lunga epistola diretta al cardinale Alessandro, firmata il 20 agosto 1583 dall'editore Rampazzetto[69]. In realtà, sempre al cardinale Alessandro, Massolo aveva già indirizzato tutti i propri precedenti traguardi editoriali: il primo volume delle sue *Rime morali* (Venezia 1564), e i *Sonetti morali*, licenziati a Bologna nel 1557 da Antonio Manuzio, ristampati l'anno successivo a Firenze dal tipografo Lorenzo Torrentino. Una simile vicinanza tra l'autore e la casata si giustifica con tutta probabilità a fronte di una precisa rete di rapporti familiari. Massolo era infatti figlio di Elisabetta Querini e pronipote di Girolamo Querini, entrambi molto vicini a Pietro Bembo e Giovanni Della Casa, protagonisti della corte farnesiana di papa Paolo III. Proprio a loro Massolo, colpevole di un brutale uxoricidio nel 1537, si era affidato per tentare di riscattare la propria reputazione e trovare una riconciliazione con la famiglia della moglie, Chiara Tiepolo[70].

Il libro di rime tra Secondo Cinquecento e primo Seicento, a cura di F. Tomasi e V. Di Iasio, num. monografico «Italique», XXIV, 2021.

[68] Per un suo profilo sull'autore si rimanda a G. Mazzucco, *Un monaco polironiano del Cinquecento: Pietro Lorenzo Massolo, patrizio veneziano e poeta*, in *Cinquecento monastico italiano. Atti del IX Convegno di studi storici sull'Italia benedettina San Benedetto Po (Mantova), 18-21 settembre 2008*, a cura di G. Spinelli, Cesena 2012, pp. 131-39. Qualche considerazione sull'opera in P.G. Riga, «*Canterò di virtù l'alto valore*». *Appunti sulla tradizione della lirica morale tra Cinque e Seicento*, in *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento*, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, num. monografico «Studi (e testi) italiani», 38, 2016, pp. 211-33: 218-33.

[69] Ma in più *loci* è espresso l'accordo di Massolo: *Rime morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo Vinitiano*, Venezia 1583: «Adunque divotamente offerendoli questo picciolo dono in segno della grande affettione del padre Massolo et mia le piacerà di gradirlo» (c. *3*r*) e «Adunque si contengono in questo volume quattro libri di Rime Morali, a quattro personaggi principalissimi della famiglia Farnese, da lui dedicati» (c. *4*r*). Per un approfondimento sugli argomenti delle sue *Rime*, e opportuni rimandi bibliografici, rinvio al saggio di Federica Pich raccolto in questo volume.

[70] Il reticolo di relazioni tra i Querini, Bembo e Della Casa trova riscontro nei loro carteggi, per i quali vd. O. Moroni, *Corrispondenza Giovanni Della Casa-Carlo Gualteruzzi (1525-*

Ancora più frastagliato è il ventaglio delle dedicatorie che scandiscono le *Rime* (Venezia 1605) di Tommaso Stigliani, dove ogni partizione interna è indirizzata a un diverso soggetto politico, scelta che tradisce l'evidente inclinazione cortigiana del poeta, sfacciatamente interessato a consolidare i propri rapporti con il maggior numero possibile di protettori[71]:

I libro (*Amori Civili*): Cinzio Aldobrandini, cardinale;
II libro (*Amori Pastorali*): Virginio Orsini, duca di Bracciano;
III libro (*Amori Marinareschi*): Ferrante Gonzaga, principe di Molfetta;
IV libro (*Amori Giocosi*): Fabio Visconte, conte di Brebbia;
V libro (*Soggetti Heroici*): Ranuccio Farnese, duca di Parma e Piacenza;
VI libro (*Soggetti Morali*): Odoardo Farnese, cardinale;
VII libro (*Soggetti Funebri*): Muzio Sforza, marchese di Caravaggio;
VIII libro (*Soggetti familiari*): Ascanio Colonna, cardinale.

Di fronte a un caso come questo, ci si può chiedere se esista una qualche logica negli abbinamenti. Limitatamente ai Farnese, la risposta pare affermativa. Difatti, al cardinale Odoardo sono opportunamente associate poesie di argomento sacro, consone al suo ruolo ecclesiastico; mentre al duca di Parma, Ranuccio, sono ricondotte poesie di materia eroica, ritenute le uniche adeguate al suo profilo[72]:

1549), Città del Vaticano 1987; C. Berra, *Le lettere di Giovanni Della Casa a Girolamo Querini*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di C. Berra, Milano 2007; C. Berra, *Una corrispondenza a tre*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 190 (2013), pp. 552-87; G. Della Casa, *Corrispondenza con Alessandro Farnese. Volume II (1546-1547)*, edizione e commento a cura di M. Comelli, Milano 2022. Per i rapporti tra Pietro Bembo e Pietro Massolo, è molto utile il lavoro di schedatura, a cura di Francesco Amendola, delle lettere bembiane (cfr. https://epistulae.unil.ch/projects/bembo). Ringrazio il revisore anonimo per il suggerimento d'integrazione.

[71] Si tratta di una pratica attestata nella scena editoriale di secondo Cinquecento e primo Seicento. A titolo rappresentativo, ricordo anche il *Canzoniero* (Venezia 1616) di Guidobaldo Benamati, nominato poeta di corte dal duca Ranuccio, associato ad un'intricata pluralità di dedicatari (il secondo libro della *Prima parte* è diretto a Francesco Farnese).

[72] T. Stigliani, *Rime*, Venezia 1605, p. 274; la dedica a Odoardo Farnese si legge a p. 316. Entrambe sono datate al 1° agosto 1605.

Poiché non essendo in Vostra Altezza cosa che heroica non sia (non la stirpe, non la Fortuna, non la presenza, non l'animo, non l'opere, non i pensieri) conveniva similmente ch'altro che dono heroico io non le offerissi.

Il cantiere delle rime di Stigliani presenta una situazione ecdotica a dir poco complicata che non si ha la presunzione di affrontare in questa sede[73]. Tuttavia, per il nostro discorso, va quanto meno sottolineato lo scarto, per fisionomia complessiva e scelta di dedicatari, tra l'edizione del 1605 e le altre stampe delle sue rime: la *princeps* (Venezia 1601) è indirizzata unicamente al cardinale Cinzio Aldobrandini, mentre il *Canzoniero* (Roma 1623) al cardinale Scipione Borghese. Insomma, i Farnese compaiono, in qualità di dedicatari, esclusivamente nell'edizione intermedia. Il dato si spiega agilmente ripercorrendo la biografia del poeta. Nel 1603, Stigliani si era avvicinato all'*entourage* parmense, diventando segretario di Ranuccio, e pubblicando di lì a poco le sue *Rime*[74]. Eppure, le prime tensioni si manifestano già nel 1606, quando è costretto a lasciare la corte a seguito del duello con Arrigo Caterino Dàvila[75]. Nel giro di pochi mesi, grazie all'intercessione di Cinzio Aldobrandini e una volta ottenuto il perdono del duca, Stigliani torna a Parma, dove diventa principe degli Innominati. Eppure, la stretta collaborazione con l'ambiente farnesiano è destinata a finire presto, probabilmente a causa di un'insanabile tensione reciproca: Ranuccio deve aver manifestato una certa insofferenza per gli atteggiamenti polemici e irriverenti del poeta (le cui *Rime* del 1605 furono pure messe all'Indice per oscenità)[76]; viceversa, Stigliani non manca di nutrire sempre più fastidio verso la corte parmense, definitivamente abbandona-

[73] Le rime di Stigliani mancano di un'edizione critica; alcune riflessioni si leggono in F. Chiesa, *Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore: Tommaso Stigliani*, «Esperienze letterarie», XLVIII, 2023, pp. 51-67. Per l'autore è ancora valido O. Besomi, *Tommaso Stigliani: tra parodia e critica*, in Id., *Esplorazioni secentesche*, Roma-Padova 1975, pp. 53-205.

[74] Proprio alla sua corte, mise a punto i primi canti del poema *Il Mondo nuovo*, Piacenza 1617, dedicato, non a caso, a Ranuccio Farnese, presentato come lo 'specchio' delle virtù del Principe e Capitano moderno. Per un affondo critico si rimanda a M. Pieri, *Una ricusata 'Parma nuova' nel poema farnesiano di Tommaso Stigliani*, «Archivi per la storia», I-II, 1988, pp. 275-341.

[75] L'episodio è ripercorso da M. Pieri, *Contro Stigliani*, in Id., *Per Marino*, Padova 1976, pp. 105-217.

[76] Per maggiori dettagli sulla vicenda, oltre a Besomi, *Tommaso Stigliani*, si veda C.

ta nel 1621[77]. Pertanto, il fatto che il suo *Canzoniero* del 1623 sia diretto al nuovo protettore, il cardinale Scipione Borghese, sancisce, anche per iscritto, la fine della sua esperienza a Parma[78]. All'epoca, i cambiamenti di destinatario, talvolta alla base anche di acerbe tensioni – come insegna il caso della *Semiramis boschereccia* (Bergamo 1593) di Muzio Manfredi, richiesta da Vincenzo Gonzaga ma andata in stampa con dedica a Ranuccio Farnese[79] – sono un fenomeno molto diffuso, il cui ventaglio di possibili spiegazioni è ampio: ragioni di necessità, per esempio mosse dalla morte

Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova 2008, cap. I, pp. 3-39.

[77] Come si evince da una nota lettera a Fortuniano Manlio: «La cagion vera, perché io ho lasciato il servigio di Parma non è stata per lasciare il servigio, ma per lasciar Parma. Il servigio mi spiaceva alquanto per la poca provisione, ma la stanza della città mi spiaceva molto per la poca riputazione, non potendo io ormai più tollerarvi se non con mio grave scorno la lunga persecuzione de' miei malevoli» (T. Stigliani, *Lettere*, in G. Marino, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1911, II, pp. 249-382: 310). L'astio di Stigliani contro i «poetastri di Parma», più che noto agli studi, è stato sottolineato per primo da M. Meneghini, *Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura», XVII, 1890, pp. 241-63, 401-21: 410-11.

[78] Del resto, occorre precisare che nella raccolta del 1623 confluiscono molti testi in lode dei Farnese, raggruppati soprattutto nel quinto libro, dedicato ai «Soggetti heorici».

[79] Al duca di Mantova, Muzio aveva effettivamente spedito una copia manoscritta, con tanto di indicazioni sulla messa in scena ma, al momento della messa a stampa, scelse di destinarla a Ranuccio Farnese, provocando la dura reazione di Vincenzo Gonzaga. Come ha osservato Franco Pignatti, date le tensioni fra i due Stati (inacerbitesi nel 1584 dall'annullamento del matrimonio tra Vincenzo e Margherita Farnese), «la vicenda aveva assunto […] risvolti politici di qualche entità. […]. In questo clima trasferire un'opera da Gonzaga a Farnese era un atto di assoluta sconvenienza; fu Ranuccio stesso a manifestare il suo disappunto ("disgusto") in un biglietto dell'11 genn. 1594, in cui rimproverò al Muzio la mancanza di tatto dimostrata e il non avere osservato le regole di "circospettione e riserva" che vigono nei rapporti con i principi e richiedono di "ragionarne e scriverne sempre sobriamente"» (F. Pignatti, *Manfredi, Muzio* in DBI, 68, 2007, pp. 720-25: 723, a cui si rimanda per i dettagli della vicenda). Per il coinvolgimento fra le parti, non sfugga che le *Cento donne*, Parma 1580 di Manfredi, membro degli Innominati, sono dirette proprio al giovane diciottenne Vincenzo Gonzaga, di cui Muzio elogia il matrimonio con la principessa Farnese, ribadendo la propria fedeltà alla casata: «oggi a punto si è dichiarato concluso il matrimonio tra lui [Vincenzo Gonzaga] et la Principessa Margherita Farnese,

del precedente dedicatario; o ragioni di opportunità, come la remissione di un'opera sul mercato con un differente editore. In ogni caso, si tratta di un aspetto importante da osservare in quanto parte integrante, se non della storia del testo, almeno della storia dell'opera.

Infine, avviandosi alla conclusione, rimane da affrontare la questione più delicata, cioè se sia davvero lecito, o meno, avvertire in queste dedicatorie una qualche peculiarità 'farnesiana', intesa come un insieme di tratti ricorsivi e distintivi. Ci si potrebbe forse accontentare di evidenziare, anzitutto, un aspetto più che prevedibile ma ricorrente in molte, se non quasi tutte, delle lettere qui passate in rassegna ossia la tendenza a trasformare la dedica al singolo Farnese in un'occasione per esaltare la casata nella sua interezza, celebrata nella sua pluralità di soggetti e tempi, la cui forza risiede proprio, come si conviene a ogni stirpe regnante, nella sua eccellenza corale. Paradigmatica in tal senso è la dedicatoria del secondo volume delle *Rime* (Roma 1594) di Muzio Sforza, diretta a Odoardo Farnese cardinale, lungo plauso nei confronti dell'intera famiglia, la cui perfezione risplende in ogni suo esponente, quasi in un glorioso passaggio di testimone generazionale. Queste le prime righe[80]:

Io sono stato divoto sempre et assai affettionato alla charissima Casa Farnese, udendo in un tempo le opere heroiche d'ambedue gli Alessandri veramente Magni: del zio, io dico, et del nipote (ché dell'altro il maggiore, cioè di Paolo Terzo, io non parlo, non essendomi io in quel tempo ritrovato), del zio in toga et cardinale in Roma, del nipote in guerra et capitano et governator generale in Fiandra. I quali, perché fussero non solamente di nome, ma etiando di fatti a quel Magno Macedone somiglianti[81], sforzandosi d'emularlo in attioni illustrissime et degne

figliuola del Principe Alessandro mio Signore, et nipote del Signor Duca di Parma, patrono, et unico mio benefattore» (*Cento donne di Mutio Manfredi*, Parma 1580, c. vi*r*).

[80] *Delle Rime del S. Mutio Sforza. Parte seconda*, Roma 1594, cc. a2*r*-[a4*v*]. Non va taciuto, però, l'impianto encomiastico perseguito dal poeta, autore di tre libri di rime, ognuno dei quali riferito a un diverso esponente della scena coeva: il primo ad Antonio Marchesi (Venezia 1590), il terzo a Ferrante Carafa (Venezia 1590). Nei diversi frontespizi sono riportati i vari stemmi familiari delle rispettive casate. Per l'attività lirica del poeta rinvio a L. Russo, *Muzio Sforza, poeta monopolitano tra Rinascenza e Controriforma*, Bari 1985 e F. Tateo, *Petrarchismo spirituale. La poesia sacra di Muzio Sforza*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Roma 2006, pp. 547-58.

[81] L'esaltazione del duca Alessandro Farnese come nuovo Alessandro Magno trova larga

d'immortalità, desiderarono a par di colui anch'essi di esser celebrati da chiari et sublimi ingegni. (c. a2*r*-*v*)

Eppure, la domanda si scontra con un dato di fatto: per poter davvero mettere a fuoco eventuali prerogative 'farnesiane', occorrerebbe prima estendere l'indagine anche alle dediche indirizzate, sempre nello stesso torno d'anni, al resto delle coeve famiglie regnanti. Nella consapevolezza che soltanto un'opportuna disamina comparativa potrà effettivamente gettare luce su eventuali specificità, ci si deve arrendere per ora a una panoramica solo parzialmente soddisfacente, nella speranza, però, che questa prima ricognizione possa quantomeno essere d'aiuto a futuri approfondimenti.

fortuna, anche iconografica; cfr. Sabbadini, *L'uso della memoria. I Farnese e le immagini di Alessandro, duca e capitano*.

2

All'Ill.mo et Ecc.mo Sig.re il Sig.
Prencipe Ranuccio, Prencipe
di Parma, e di Piacenza.

Il desiderio, ch'è sempre stato in me di scoprirmi servi.re di V. E. Ill.ma, e l'obligo in che io mi trovo di farlo, per esser nato vassallo di Madamma Ecc.ma Duchessa d'Urbino sorella dell'Ecc.za di vostro Avo, m'hanno sforzato à dedicarle queste dodici Eglogrette, parto=riti pur hora dal mio debole ingegno nel'otio che mi avanza, da la picciolissima servitù che tengo co l'Ill.mo et Ecc.mo Sig.re Don Ferrando Gonzaga. So che il presente è picciolo, così per se, come paragonato à la grandezza di lei, à cui viene offerto; Con tutto ciò non mi diffido ch'ella non sia per accettarlo benignamente, per esser egli certissimo testimonio del desiderio che tengo di servirla, et oltre à ciò per con tener in se cose di suggetto piacevole, e non disconveniente à l'età de l'E. V. la quale se bene per origine, e per natura è atta à gover=nar Imperij, non è però giunta ancora à quella età che porta seco i pensieri, e la gravezza de' governi.

Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII. E. 82, c. 2*r*. Su gentile concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

Accettilo dunque l'E. V. per tale qual'io vorrei, ch'egli
fosse: e con la grandezza de l'animo suo, aggiungendo
grandezza à la picciolezza de l'opera, m'innanimis=
ca à tentare à servigio di lei imprese magg.ri; che se
lo farà, oltre il favorire un suo ser.re sarà cagione
che l'opera non habbia da invidiare alcun'altra
nel'haver Protettore, che da malevoli, e calunnia=
tori la diffenda. Spero ne la grandezza de la cortesia
sua, e con ogni humiltà, e riverenza le bacio le ma=
ni, e le prego dal Sig.re Iddio con tutto 'l cuore felicità,
prosperità, et accrescimento di gloria. Di Guastalla
à di

Di V. E. Ill.ma

Humiliss.mo et Devotiss.mo Ser.re

Bernard.o Baldi

Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII. E. 82, c. 2*v*. Su gentile concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

STUDI E RICERCHE

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 280-321

L'ideale di eguaglianza nella città greca di età imperiale

Adolfo La Rocca

Abstract This paper aims to document the persistence of an ideal of equality in the Greek city of the early imperial age. Through the analysis of hitherto neglected evidence, it suggests that, despite growing social polarisation, this ideal continued to play a relevant role, preventing the hardening of differences into a formal hierarchy.

Keywords Greek Cities; Equality; Roman Empire

Adolfo La Rocca is Associate Professor at the Department of Antiquities, Sapienza University of Rome. His research interests focus on the political anthropology of the ancient world. His works include *Il filosofo e la città. Commento storico ai Florida di Apuleio*, Roma 2005, and *Il senato romano in età ostrogota* (with F. Oppedisano), Roma 2016.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 25.09.2023
Accepted 15.11.2023
Published 29.07.2024

Open access

adolfo.larocca@uniroma1.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_11

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 280-321

L'ideale di eguaglianza nella città greca di età imperiale

Adolfo La Rocca

Abstract Il presente lavoro si propone di documentare la persistenza di un ideale di uguaglianza nella città greca di età altoimperiale. Attraverso l'analisi di testimonianze sinora trascurate, esso cerca di suggerire che questo ideale, nonostante la crescente polarizzazione sociale, continuò a giocare un ruolo rilevante, impedendo la cristallizzazione delle differenze in una gerarchia formale.

Parole chiave Città greche; Eguaglianza; Impero romano

Adolfo La Rocca è professore associato alla Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'antropologia politica del mondo antico. Tra le sue opere ricordiamo *Il filosofo e la città. Commento storico ai Florida di Apuleio*, Roma 2005 e *Il senato romano in età ostrogota* (con F. Oppedisano), Roma 2016.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Submitted 25.09.2023
Accepted 15.11.2023
Published 29.07.2024

Accesso aperto

adolfo.larocca@uniroma1.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_11

L'ideale di eguaglianza nella città greca di età imperiale

Adolfo La Rocca

Tra i caratteri salienti della città greca in età arcaica e classica si può annoverare lo sviluppo di uno specifico ideale di eguaglianza. Quest'ideale non implicava un'eguaglianza assoluta, valida in ogni campo; si limitava a prescrivere che i membri della comunità, i cittadini, dovessero essere considerati in qualche modo eguali. Ciò significa che le distinzioni esistenti tra i cittadini, qualunque fosse la loro natura, dovevano essere subordinate al riconoscimento prioritario di un comune piano di eguaglianza[1]. Nel corso dell'età classica, questo ideale trovò piena applicazione nelle democrazie, ossia negli ordinamenti in cui tutti i cittadini godevano di una completa eguaglianza sul piano politico[2]. Ma non fu in alcun modo limitato a esse. Anche in alcune oligarchie, nelle quali i diritti politici erano riservati al settore più agiato della cittadinanza, si poteva ritenere opportuno che almeno entro quel settore il potere fosse distribuito egualmente[3]. Pur essendo in linea di principio confinato in ambito politico, questo ideale influiva sull'insieme dei rapporti sociali, limitando lo sviluppo delle diseguaglianze e scoraggiando l'ostentazione della ricchezza.

Se ciò è generalmente ammesso per la città greca di età classica, per quella di età ellenistico-romana il discorso è più complesso. Durante la prima età ellenistica, la persistenza di un ideale di eguaglianza appare in qualche modo implicita nella larga diffusione delle istituzioni democratiche[4]. Questo ideale, inoltre, è attestato nella documentazione epigrafica,

[1] Mazzarino 1947, pp. 214-6; Vernant 1962; Meier 1980, pp. 51-90.

[2] Ehrenberg 1959, pp. 530-7; Vlastos 1953, pp. 337-66: Levêque, Vidal-Naquet 1964, pp. 25-32; Vernant 1965, pp. 576-95; Ober 1989; Musti 1995; Raaflaub 1996, pp. 139-74.

[3] Vlastos 1973, pp. 178-83.

[4] Sulla larga diffusione delle istituzioni democratiche in età ellenistica, Quass 1979, pp. 37-52; Gauthier 1984, pp. 82-107; Grieb 2008, pp. 355-78; Carlsson 2010; Ma 2018, pp. 279-87. In vari momenti si è registrata la tendenza a sminuire le testimonianze rela-

in relazione ai diritti dei cittadini e alla condotta dei notabili[5]. A partire dalla bassa età ellenistica, tuttavia, il quadro inizia a cambiare. Innanzitutto, tra i notabili emerge un nucleo ristretto di grandi evergeti, i quali conferiscono alle città benefici enormi e spesso decisivi, ricevendo onori che sembrano elevarli al di sopra della cittadinanza[6]. In secondo luogo, con la progressiva affermazione del dominio romano, si fissano requisiti censitari per le magistrature, mentre i consigli, tradizionalmente aperti all'intera cittadinanza, si trasformano in organismi oligarchici i cui membri sono reclutati a vita tra i settori più agiati[7]. Si tratta di un cambiamento rilevante: i nuovi consigli acquistano un ruolo crescente nei processi deliberativi mentre il popolo, pur conservando il diritto di decidere in ultima istanza, perde il controllo sull'agenda politica[8]. A partire da questo momento, dunque, la città greca non concede più eguali diritti politici ai cittadini e non può più definirsi, in senso stretto, democratica.

Che cosa sarebbe successo, in questo quadro, all'ideale di eguaglianza? Secondo un'importante corrente di studi, nel corso dell'età imperiale le città greche avrebbero sviluppato la tendenza ad articolarsi in una gerarchia di ordini. Questa tendenza si sarebbe manifestata soprattutto al vertice della società, nell'aggregazione dei grandi evergeti in gruppi sociali dominanti e nella trasformazione dei consigli oligarchici in ordini[9]. Ma non solo: lo stesso fenomeno si sarebbe esteso a più ampi strati sociali

tive a questa democrazia, sia sottolineando la diffusione di un'accezione lata del termine, riferibile a forme oligarchiche (Larsen 1945, pp. 88-91) sia attribuendo alle istituzioni democratiche di questo periodo un carattere puramente formale: Jones 1940, pp.168-70; Chaniotis 2010, pp. 1-58; Mann 2012, pp. 11-7. Ma queste obiezioni possono essere superate, se si considera che l'accezione lata del termine, seppur presente, non era esclusiva (Musti 1967, pp. 155-207; Musti 1995, pp. 304-310) e che almeno in alcuni contesti sono attestate politiche squisitamente popolari (Thornton 2019: 55-83).

[5] Hamon 2012, pp. 56-73 (con puntuali riferimenti alla nozione di ἰσότης nell'epigrafia coeva).

[6] Robert 1960, pp. 325- 326; Veyne 1976, pp. 228-271; Gauthier 1985, pp. 72-74; Quass 1993, pp. 19-79; Migeotte 1997, pp. 183- 196; Savalli-Lestrade 2003, pp. 51-64.

[7] De Ste. Croix 1981, pp. 518-537; Ferrary 1987-1989, pp. 210-213; Müller 1995, pp. 52-53; Hamon 2005, pp. 121-144; Heller 2013, pp. 206-212.

[8] La Rocca 2005, pp. 116-118.

[9] Sul consolidamento del potere e dell'identità sociale dei grandi evergeti in età imperiale, Wôrrle 2005, pp. 145-161; Zuiderhoek 2009, pp. 113-22; sulla trasformazione dei consigli in ordini, Quass 1993, pp. 388-90; Zuiderhoek 2009, pp. 61-3 e 113-53.

attraverso tutta una serie di istituti gerarchizzanti, come le parti diseguali ricevute nelle distribuzioni di cibo e di denaro, l'ordine di precedenza nelle processioni e i posti riservati durante gli spettacoli[10]. Catturati in questa rete di prerogative e distinzioni, i cittadini non avrebbero più affermato la propria dignità collettivamente, in quanto membri di comunità di 'eguali', ma piuttosto organizzandosi in gruppi di *status* in competizione tra loro per ottenere una posizione migliore all'interno della gerarchia cittadina[11]. Al termine di questo processo, nella città greca di età imperiale si sarebbe prodotta una vera e propria mutazione: il superamento del tradizionale paradigma egualitario in un nuovo paradigma gerarchico, capace di coinvolgere non solo le aristocrazie ma anche le masse popolari[12].

Questa corrente di studi ha avuto il merito di attirare la nostra attenzione su una tendenza alla gerarchizzazione che appare innegabile. Il suo esito estremo, tuttavia, l'idea di un mutamento di paradigma, solleva qualche difficoltà. Innanzitutto i grandi evergeti, nonostante la loro crescente definizione sociale, non si costituirono mai in veri e propri ordini[13]. In secondo luogo i consigli oligarchici, pur trasformandosi in ordini, rimasero relativamente ampi, molto più ampi del nucleo ristretto dei grandi evergeti. Lungi dall'incarnare un rigoroso principio gerarchico, dunque, questi consigli assimilavano sotto il medesimo *status* figure sociali molti diverse, dal più umile dei consiglieri – che poteva talora essere un agricoltore agiato – al grande proprietario[14]. Per quanto riguarda il resto della cittadinanza, infine, l'idea di un'articolazione in gruppi di *status* si basa su una documentazione limitata e di incerta interpretazione. Laddove si registravano distinzioni di trattamento – nelle distribuzioni, nelle processioni, e durante gli spettacoli – si trattava per lo più di distinzioni fluide, le quali, a parte casi isolati, non si risolvevano nell'attribuzione di uno *status* uffi-

[10] Van Nijf 1997, pp. 195-200 e 224-34; Zuiderhoek 2009, pp. 96-101. Sulla forma gerarchica assunta da alcune distribuzioni evergetiche, Ferrary 2008, pp. 299-301; sull'ordine di precedenza delle processioni, Rogers 1991, pp. 83-85; sui posti riservati nei luoghi di spettacolo, Kolendo 1983, pp. 301-315; Small 1987: 85-93.

[11] Van Nijf, pp. 73-136; Zuiderhoek 2009, pp. 65-6.

[12] Zuiderhoek 2008, pp. 425-30.

[13] Heller 2009, pp. 361-368.

[14] Sulle dimensioni di questi ordini, Jones 1940, p. 172; sulla loro differenziazione interna, Pleket 1998, pp. 208-210; sulla varia terminologia usata per designare l'aristocrazia consiliare, MacMullen 1988, pp. 205-208.

ciale[15]. Sebbene sia chiaramente visibile una tendenza alla gerarchizzazione, dunque, è molto meno chiaro che questa tendenza si sia cristallizzata nell'affermazione di un paradigma gerarchico.

L'immagine di una città greca dominata da un paradigma gerarchico già in età altoimperiale, del resto, confligge con l'idea secondo cui l'affermazione di un tale paradigma sarebbe piuttosto da connettere all'avvento della tarda antichità. Quest'idea ha ricevuto una formulazione magistrale, quasi mezzo secolo fa, in un celebre saggio di Peter Brown[16]. In questo saggio l'autore scorge nella società di età antonina una tendenza alla gerarchizzazione che si sarebbe poi pienamente espressa nella tarda antichità. Ma la sua analisi non si ferma qui. Esaminando la testimonianza di autori come Elio Aristide e Artemidoro di Daldi, egli nota anche una diffusa tendenza a reprimere le ambizioni e ne deduce che in quella cultura, a differenza di quanto sarebbe poi avvenuto nella tarda antichità, le pulsioni autoaffermative presenti nella *élite* sarebbero state ancora frenate dalla coscienza di appartenere a una comunità di 'eguali'[17]. Su questa base, egli individua il carattere saliente della vita politica di età antonina nel precario equilibrio tra una tendenza alla gerarchizzazione e la pressione esercitata da un «modello di parità»[18]. Si tratta di una tesi suggestiva, in grado di rendere conto della complessità dei problemi sollevati dalla ricerca più recente. Nelle pagine che seguono, pertanto, cercheremo di addurre qualche argomento a suo sostegno, ricercando le tracce di un ideale di eguaglianza nella città greca di età altoimperiale.

Eguaglianza e democrazia

Che cosa resta del concetto di democrazia nell'età del principato? A questo problema si è dedicata sinora scarsa attenzione e i pochi studiosi che si sono espressi in merito sono discordi. Secondo Simon Swain, il termine δημοκρατία avrebbe conservato un'accezione positiva e assunto, grazie alla sua elasticità, una precisa funzione ideologica. Definendosi, sia pure

[15] Heller 2009, p. 360; su alcune, limitate eccezioni a questo quadro, La Rocca 2013, pp. 207-211.

[16] Brown 1978, pp. 27-52 (cap. 2: 'An age of ambition').

[17] Brown 1978, p. 38: «a culture where highly competitive men were, nonetheless, made constantly aware of what they shared with their peers and with their local communities».

[18] *Ibid.*, pp. 34-5.

in senso lato, come ‘democratiche’, le città oligarchiche di età imperiale si sarebbero ammantate del prestigio inerente a questo termine, rendendosi accette ad ampi strati sociali[19]. Secondo Cédric Brélaz, al contrario, il termine δημοκρατία sarebbe ormai stato avvertito come potenzialmente sovversivo e di conseguenza la maggioranza delle città, pur conservando alcuni istituti democratici, avrebbe cessato di definirsi con questo termine[20]. Si tratta, com’è facile vedere, di giudizi diametralmente opposti, sia in relazione al valore assunto dal concetto di democrazia, sia in relazione alla sua importanza nel discorso pubblico delle città. È pertanto necessario affrontare nuovamente il problema attraverso l’esame delle testimonianze rilevanti.

Non vi possono essere dubbi che in età altoimperiale il concetto di democrazia continui a godere, in linea generale, di un certo rispetto[21]. Il modo migliore per rendersene conto è considerare l’uso della terminologia democratica per descrivere le istituzioni del principato. Esaminiamo, a titolo di esempio, un noto passo dell’*Encomio a Roma* di Elio Aristide:

Tutto è posto in mezzo, alla portata di tutti. Nessuno che sia degno di una magistratura o di una carica è straniero ma vige una comune democrazia del mondo sotto un solo, ottimo magistrato e rettore, e tutti convengono come in una comune *agora* per ottenere ciò che è adeguato ai loro meriti... Nessuna invidia si appunta sul potere. Voi stessi, infatti, avete sin dall’inizio bandito l’invidia, ponendo ogni cosa in mezzo e concedendo a coloro che ne hanno la capacità di non essere governati più di quanto governino, a turno[22].

[19] Swain 1996, pp. 173; 281-282: «Talk of lawful democracy or of the will of people mediated through law was, however, of great importance to Plutarch and his contemporaries, for the ideology of consensual government in a legal regime was the most acceptable mode of manifesting their rule»; cfr. Schmitt 1997, pp. 39-41.

[20] Brélaz, 2021, p. 72: «Demokratia started to be seen as a potentially subversive word in the Roman imperial period and, for that reason, Greek cities, as well as Greek political thinkers, culled this term from their vocabulary. Its use was restricted to very specific contexts — references to the past and fictional rhetorical exercises — which contributed to making democracy something unreal at that time».

[21] Lo dimostrano gli apprezzamenti generici che le vengono tributati anche laddove essa viene criticata per la sua irrealizzabilità: D. Chr. 3. 47, su cui vd. Desideri 1978, pp. 299-300; Salmeri 1982, pp. 116-7.

[22] Aristid. 26. 60 e 65: πρόκειται δ’ ἐν μέσῳ πᾶσι πάντα, ξένος οὐδεὶς ὅστις ἀρχῆς ἢ πίστεως ἄξιος, ἀλλὰ καθέστηκε κοινὴ τῆς γῆς δημοκρατία ὑφ’ ἑνὶ τῷ ἀρίστῳ ἄρχοντι καὶ

Qui lo stile di governo dei Romani, la loro disponibilità a condividere il potere con gli esponenti migliori delle popolazioni soggette, sono definiti come una «comune democrazia del mondo»[23]. Si tratta di una testimonianza significativa: un sistema autocratico, fondato sulla progressiva integrazione di un'aristocrazia imperiale, viene descritto attraverso immagini squisitamente democratiche: la collocazione centrale del potere (εἰς τὸ μέσον) e la posizione simmetrica, rispetto a esso, di tutti i partecipanti, i quali governano e sono governati a turno (μὴ ἄρχεσθαι μᾶλλον ἢ ἄρχειν ἐν τῷ μέρει)[24]. Un esempio analogo compare nei *Pensieri* di Marco Aurelio, dove questi, nell'esprimere in termini greci il proprio ideale politico – in sostanza una monarchia temperata in senso aristocratico – può parlare di una «costituzione egualitaria, retta secondo eguaglianza ed eguale diritto di parola» (πολιτείας ἰσονόμου κατ᾽ ἰσότητα και ἰσηγορίαν διοικουμένης)[25]. Quest'uso della terminologia democratica in relazione al principato non implica che il concetto di democrazia si fosse esteso sino a comprendere in generale i regimi monarchici, ma solo che alcuni aspetti del principato potevano essere amplificati, o comunque valorizzati, in termini squisitamente democratici[26]. Ciò a sua volta dimostra che nell'universo mentale dei Greci valori come democrazia, alternanza, isonomia, eguaglianza ed eguale diritto di parola avevano ancora un significato lar-

κοσμητῇ, καὶ πάντες ὥσπερ εἰς κοινὴν ἀγορὰν συνίασι τευξόμενοι τῆς ἀξίας ἕκαστοι... Φθόνος οὐδεὶς ἐπιβαίνει τῆς ἀρχῆς. Αὐτοὶ γὰρ ὑπήρξατε τοῦ μὴ φθονεῖν ἅπαντα εἰς τὸ μέσον καταθέντες καὶ παρασχόντες τοῖς δυναμένοις μὴ ἄρχεσθαι μᾶλλον ἢ ἄρχειν ἐν τῷ μέρει.

[23] L'immagine della democrazia è adottata anche la paragrafo 38, per sottolineare l'efficacia della giurisdizione imperiale: ἐπέκεινα πάσης δημοκρατίας; su questi passi, Starr 1952, pp. 13-4; Bleicken 1966, pp. 247-63; Carsana 1990, pp. 65-81; Swain 1996, pp. 281-2.

[24] Per l'espressione εἰς τὸ μέσον, vd. Vernant 1965, pp. 167-169; per il principio di alternanza al potere, vd. ad es. Arist. *Pol.* 1317 b 2-3: ἐλευθερίας δὲ ἓν μὲν τὸ ἐν μέρει ἄρχεσθαι καὶ ἄρχειν: Musti 1995, pp. 289-90; Cambiano 2016, pp. 65-83. Per quanto riguarda i ceti inferiori, la nozione di «eguaglianza» è evocata soprattutto in riferimento alla sfera giudiziaria: πολλὴ καὶ εὐσχήμων ἰσότης μικροῦ πρὸς μέγαν καὶ ἀδόξου πρὸς ἔνδοξον, καὶ πένητος δὴ πρὸς πλούσιον (39): Nörr 1966, p. 92; Bleicken 1966, p. 239.

[25] Antonin. 1.14: Mazzarino 1973, p. 321.

[26] Tra questi aspetti vi era il rispetto per la legalità e per la tradizione politica repubblicana: Starr 1952: 1-16. Significativamente, nello stesso periodo si afferma l'uso della terminologia democratica per indicare le istituzioni della repubblica romana: Millar 1964, pp. 74-7; de Ste. Croix 1982, pp. 322-3.

gamente positivo. Sarebbe interessante verificare, dunque, se il perdurante prestigio di questo sistema di valori avesse un fondamento nella vita politica della citta greca.

A questo fine, dobbiamo subito precisare che nelle fonti di età imperiale il termine δημοκρατία ricorre molto raramente in riferimento all'attualità politica delle città greche. Per quanto riguarda in particolare i documenti pubblici – epigrafia e oratoria – esso è attestato esclusivamente in relazione alle cosiddette città 'libere', ossia formalmente sottratte al regime provinciale[27]. Ciò si deve in parte al fatto che il termine δημοκρατία aveva assunto sin dall'età ellenistica il significato secondario di «libertà dal dominio esterno» e per questa via poté continuare a essere usato in età romana per esprimere lo *status* di libertà dal regime provinciale[28]. La testimonianza più significativa di questo uso si trova in un passo dell'orazione *Ai Rodii sulla concordia* di Elio Aristide, databile alla metà del secondo secolo, dove l'autore invita i Rodii a desistere dal conflitto intestino che infiamma la città[29]:

ma voi vi vantate di essere liberi e lodate a tal punto la democrazia che non accettereste neanche di essere immortali, se uno non vi lasciasse rimanere in questa costituzione. E tuttavia, non è irrazionale onorarla tanto e non rendersi conto di oltraggiarla? Inasprirsi se qualcuno istituisse un potere dispotico, e alimentare scientemente una cosa che, sulla base di tutto quello che ho detto, si dimostra ancora più grave di quella? E non essere in grado di capire neanche questo, che se le cose vanno avanti così, non c'è modo di evitare il rischio di essere privati di questa apparente libertà[30]?

[27] Sullo *status* di libertà sotto l'impero romano, Nörr 1966, pp. 63-4; Ferrary 1991, pp. 557-77; Jacques, Scheid 1992, pp. 290-294; Guerber 2009, pp. 33-77.

[28] *Syll.*[3] 2. 810, l. 19, e *I. Stratonikeia* 14: Brélaz 2021, p. 73 Su questa accezione ellenistica del termine δημοκρατία, che non sostituisce, bensì si aggiunge a quella sorta in età classica, Musti 1967, pp. 155-207.

[29] Sul contesto di questo discorso, Swain 1996, pp. 293-5; Franco 2008, pp. 238-49; La Rocca 2009, pp. 404-6; sulla sua datazione, Behr 1968, pp. 73-4, n. 48a.

[30] Aristid. 24.22: ὑμεῖς τοίνυν σεμνύνεσθε ὡς ὄντες ἐλεύθεροι καὶ τὴν δημοκρατίαν οὕτως ἐπαινεῖτε ὥστε μηδ' ἂν ἀθάνατοι δέξαισθε γενέσθαι, εἰ μή τις ὑμᾶς ἐπὶ ταύτης ἐάσει μένειν τῆς πολιτείας. Καίτοι πῶς οὐκ ἄλογον αὐτὴν μὲν οὕτω τιμᾶν, ταύτῃ δὲ ἐπηρεάζοντας μὴ θέλειν συνιέναι, καὶ μοναρχίαν μὲν εἴ τις κατασκευάζοιτο, πικρῶς ἂν ἔχειν, ὃ δὲ τούτου τοσούτοις ὅσοις εἶπον δεδείκται χαλεπώτερον, τοῦτο αὔξειν ἑκόντας,

Qui il riferimento alla «democrazia» (δημοκρατία) come a una forma di «costituzione» (πολιτεία) opposta a ogni «potere dispotico» (μοναρχία) sembra alludere alla costituzione interna di Rodi[31]. Si deve tuttavia osservare che questa democrazia appare altresì legata alla conservazione della libertà, e questo nesso è così stretto che alla fine, nel considerare la possibilità di un mutamento costituzionale come conseguenza del conflitto intestino, Elio Aristide può omettere il termine δημοκρατία e limitarsi a parlare di perdita della libertà (ἀποστερηθῆναι τῆς… ἐλευθερίας). Per capire il significato di questa democrazia/libertà precaria, strettamente connessa al mantenimento della concordia, si deve considerare che Roma soleva punire le città libere che si fossero rese colpevoli di sedizione con l'assoggettamento al regime provinciale[32]. Il riferimento alla perdita della democrazia/libertà come a una possibile conseguenza del conflitto intestino, dunque, dimostra che qui ἐλευθερία indica concretamente la libertà dal regime provinciale e δημοκρατία la faccia interna di quella libertà: l'autonomia delle istituzioni rodie dal potere 'dispotico' dei governatori romani.

Il nesso tra democrazia e libertà, tuttavia, non si limitava all'accezione di δημοκρατία nel senso di «libertà dal potere esterno». Le città 'libere', in quanto sottratte ai vincoli normativi dal regime provinciale, avevano anche maggiori possibilità di mantenere istituzioni caratterizzate in senso democratico[33]. Rodi, in particolare, aveva potuto conservare un consiglio rinnovabile secondo cadenze semestrali e l'uso di pagare diarie a consiglieri e giurati[34]. Ci si deve chiedere, dunque, se qui la persistente attualità

καὶ μηδ' ἐκεῖνο δύνασθαι λογίσασθαι, ὡς οὐκ ἔστιν ὅπως, εἰ ταῦθ' οὕτω πρόεισιν, οὐ κινδυνεύσετε ἀποστερηθῆναι τῆς δοκούσης ταύτης ἐλευθερίας.

[31] Cfr. Touloumakos 1967, pp. 139-40; diversam. Stertz 1994, pp. 1252-4; Swain 1996, p. 282.

[32] Sulla precarietà dello *status* di libertà in età imperiale, vd. Jacques, Scheid 1992, pp. 290-291; Thornton 1999, pp. 504-38; Thornton 2001, pp. 427-446; sulle alterne vicende della libertà di Rodi, ripetutamente tolta e restituita tra Claudio e Domiziano, Momigliano 1951, pp. 150-1.

[33] L'incidenza degli ordinamenti provinciali sul diritto pubblico locale, ampiamente attestata in Bitinia (Fernoux 2004, pp. 139-46), è più difficilmente valutabile per la provincia d'Asia (Coudry, Kirbihler 2010, pp. 133-69).

[34] Per le istituzioni di Rodi in età imperiale è fondamentale D. Chr. 31.102, dove si parla di erogazioni pubbliche destinate a giurati e consiglieri (τοῖς δικάζουσι, τῇ βουλῇ), con indubbio riferimento al pagamento di diarie: De Ste Croix 1975, p. 51. A ciò si

del termine δημοκρατία fosse legata anche alla permanenza di tali istituzioni. Esaminiamo, a questo proposito, due passi del *Discorso ai Rodii* di Dione di Prusa, dove il termine si riferisce indubbiamente a un ambito istituzionale interno[35]:

Ritengo che si debbano condurre tutti gli affari della vita in modo giusto e onesto, a maggior ragione nel caso di coloro che svolgono una qualche attività pubblica. Non solo perché le azioni pubbliche sono più manifeste degli errori che ognuno compie in privato, ma anche per il fatto che gli errori dei privati non rivelano automaticamente la viltà della città, mentre da ciò che è fatto pubblicamente in modo indebito consegue necessariamente che anche i singoli appaiano malvagi. In democrazia, infatti, quale è la maggioranza, tale appare anche la morale pubblica. È ciò che piace alla maggioranza infatti – nient'altro che questo – a prevalere[36].

È bene che i proprietari detengano in sicurezza ogni genere di proprietà, in particolare in democrazia e presso di voi che andate orgogliosi per il fatto di amministrare secondo legalità e giustizia i vostri affari e specialmente – credo – gli onori e i benefici[37].

aggiunge l'attestazione, in epigrafi di età imperiale, di una rotazione semestrale del consiglio (Badoud 2016, p. 24; spec. nn. 37, ll. 3-5; 38, ll. 15-17; 39, ll. 8-11). Sono aspetti che richiamano la costituzione rodia della tarda età ellenistica, caratterizzata da giurie popolari e consigli aperti a ricchi e poveri (O'Neil 1981, pp. 468-73; Ferrary 1987, pp. 247-52; Migeotte 1989, pp. 525-8; Gabrielsen 1997, pp. 26-8; Grieb 2008, pp. 334-53; Walser 2012, pp. 88-9;). Sebbene non si possa escludere che tali aspetti nel corso dell'età imperiale siano stati rifunzionalizzati in senso oligarchico (Hamon 2005, p. 143; Heller 2013, p. 212), l'impressione generale è che la costituzione rodia ammettesse forme di partecipazione più ampie di quelle consentite nelle altre città.

[35] Sul discorso *Ai Rodii*, databile tra il regno di Vespasiano e quello di Traiano, Momigliano 1951, pp. 149-51; Desideri 1978, pp. 110-6; Salmeri 1982, pp. 96-97; Sidebottom 1992, pp. 409-14; Bailey 2015, pp. 45-62; Garofoli 2016, pp. 1-29.

[36] D. Chr. 31, 5, 6: ὅτι μοι προσήκειν δοκεῖ πάντα μὲν πράττειν δικαίως καί καλῶς τὰ κατὰ τὸν βίον, ἄλλως τε τοὺς δημοσίᾳ ποιοῦντας ότιοῦν, οὐ μόνον ἐπειδὴ τὰ κοινὰ ὑπάρχει φανερώτερα ὧν ἂν ἕκαστος πράττῃ μὴ δέον, ἀλλὰ καὶ δι'ἐκεῖνο ὅτι τὰ τῶν ἰδιωτῶν ἁμαρτήματα οὐκ εὐθὺς ἀποφαίνει τὴν πόλιν φαύλην, ἐκ δὲ τῶν δημοσίᾳ πραττομένων οὐχ ὃν προσήκει τρόπον ἀναγκη δοκεῖν καὶ τοὺς καθ'ἕνα μοχθηρούς. ὁποῖοι γὰρ ἂν ὦσιν οἱ πλείους ἐν δημοκρατίᾳ, τοιοῦτο φαίνεται καὶ τὸ κοινὸν ἦθος· τὰ γὰρ τούτοις ἀρέσκοντα ἰσχύει δήπουθεν, οὐκ ἕτερα.

[37] D. Chr. 31.58: Ἀλλὰ πάντα μὲν προσήκει βεβαίως ἔχειν τοὺς κτησαμένους, καὶ ταῦτα

Nel primo di questi passi il termine δημοκρατία è posto in nesso con il principio di maggioranza; nel secondo con la legalità e la sicurezza della proprietà[38]. Trattandosi degli unici due casi in cui Dione usa il termine in riferimento all'attualità si è indotti, a prima vista, a istituire un qualche rapporto tra questo uso e lo specifico contesto politico di Rodi. A un esame più attento, tuttavia, questa prima impressione risulta attenuata. Il primo passo, in particolare, focalizzato sull'idea che gli errori commessi come membri della collettività siano più gravi di quelli commessi come individui privati, ha il sapore di una massima che Dione considera generalmente valida. L'idea che la validità di questa massima dipenda dal principio di maggioranza e quindi dal contesto democratico, lungi dall'essere posta in evidenza, è trattata come un corollario scontato. Nel secondo passo, d'altra parte, il contesto democratico è indubbiamente posto in evidenza, ma in un quadro in cui la specificità di Rodi sembra porsi a un ulteriore livello: vi è la generale validità del principio di legalità, poi il contesto democratico, infine quello rodio, il quale sembra incarnare un grado più alto di 'democraticità' (che potrebbe, in ultima analisi, coincidere con lo *status* di libertà). In entrambi i casi, dunque, non è chiaro se il termine δημοκρατία si riferisca alle specifiche istituzioni di Rodi o abbia un significato più generale. Questo dubbio è tanto più serio in quanto risulta chiaro che i due principi democratici considerati da Dione potevano trovarsi, in qualche misura, anche al di fuori delle città 'democratiche' come Rodi. Ciò vale in primo luogo per il principio di legalità, il quale evidentemente rappresentava un valore condiviso da tutti i Greci. Ma non solo. Anche il principio di maggioranza aveva lasciato la sua impronta in un'istituzione largamente diffusa come l'*ekklesia,* la quale attribuiva diritti di voto, di parola e di iniziativa a tutti i cittadini[39]. È lecito chiedersi, pertanto, se nell'usare il termine δημοκρατία qui Dione non si riferisca, almeno in parte, a un concetto di democrazia più ampio di quello richiesto dalle specifiche

ἐν δημοκρατίᾳ καὶ παρ' ὑμῖν, οἳ μέγιστον φρονεῖτε ἐπὶ τῷ νομίμως καὶ δικαίως διοικεῖν τὰ παρ' ἑαυτοῖς, μάλιστα δέ, οἶμαι, τὰς τιμὰς καὶ τὰς χάριτας.

[38] Sul principio di maggioranza, Musti 1995, pp. 26-9; sul principio di legalità: Vlastos 1953, pp. 357-8; de Romilly 1971, pp. 146-54.

[39] Sulla persistente rilevanza dell'assemblea popolare greca in età altoimperiale, Lewin, 1995, pp. 24-36; Fernoux 2005, pp. 19-71; La Rocca 2005, pp. 93-118; Salmeri 2011; Fernoux 2011; La Rocca 2019. Nel *Discorso Euboico* (7. 24-63), Dione di Prusa ci ha lasciato una testimonianza capitale sulla temperie 'democratica' che caratterizzava le assemblee del suo tempo, Ma 2000; Oppeneer 2018, pp. 232-7.

istituzioni di Rodi, tanto ampio da potersi estendere alle ordinarie città greche dell'impero.

L'esistenza di una nozione di democrazia applicabile alle ordinarie città greche non è facile da documentare. Come abbiamo accennato, al di fuori di Rodi il termine δημοκρατία non è mai attestato in riferimento all'attualità nell'oratoria politica. Troviamo tuttavia un sinonimo nell'esordio del discorso *Agli Apameni sulla concordia* di Dione di Prusa[40]:

Data la rivalità delle città, non mi stupirei se – come può accadere in un regime popolare – vi fossero alcuni di qui ai quali non piaccio. Seppure so bene che neanche lì [a Prusa] posso piacere a tutti i cittadini, ma alcuni si sentono oppressi proprio perché appaio troppo affettuoso e sollecito verso la città. Del resto l'uomo onesto e moderato deve concedere anche questa facoltà ai suoi concittadini. Che in una città nessuno muova obiezioni o rimproveri a un individuo – anche se sembra agire sempre bene – non è cosa degna di regimi popolari né equa, ma anzi è qualcosa che suole accadere ai tiranni più che agli evergeti[41].

Qui Dione usa per ben due volte il termine δῆμος, sinonimo di δημοκρατία, per indicare la costituzione interna di Apamea e Prusa, la prima in possesso dello *status* di colonia romana, la seconda città peregrina soggetta al regime provinciale[42]. Più precisamente, egli afferma che in un «regime popolare» (ἐν δήμῳ) un uomo «onesto e moderato» (ἐπιεικῆ καὶ μέτριον), deve concedere ai suoi concittadini il diritto di «criticare»

[40] Sul soggetto di questo discorso, von Arnim 1898, pp. 361-3; Jones 1978, p. 93; Desideri 1978, pp. 411-2; Salmeri 1982, p. 73; Heller 2006, pp. 105-114.

[41] D. Chr. 41.2-3: Τὸ δὲ εἶναί τινας, ὡς ἂν ἐν δήμῳ, τῶν ἐνθάδε ἐμοὶ μὴ ἡδομένους οὐκ ἂν θαυμάσαιμι διὰ τὴν τῶν πόλεων φιλοτιμίαν. Καίτοι ἐπίσταμαι σαφῶς οὐδὲ τοὺς ἐκεῖ πολίτας ἅπαντας ἀρέσαι δυνάμενος, ἀλλ' ἐνίους δι' αὐτὸ τούτο ἀχθομένους ὅτι λίαν δοκῶ φιλόπολις καὶ πρόθυμος. Δεῖ δὲ τὸν ἐπιεικῆ καὶ μέτριον ἄνδρα καὶ ταύτην παρέχειν τὴν ἐξουσίαν τοῖς ἑαυτοῦ πολίταις. Τὸ γὰρ μηδένα ἐν πόλει μήτε ἀντιλέγειν ἑνὶ μήτε μέμφεσθαι κἂν ἅπαντα φαίνηται ποιῶν καλῶς, οὐ δήμων ἐστὶν οὐδ'ἐπιεικές, ἀλλὰ μᾶλλον φιλεῖ τὸ τοιοῦτον συμβαίνειν τοῖς τυράννοις ἢ τοῖς εὐεργέταις.

[42] Per l'interpretazione del termine δῆμος come sinonimo di δημοκρατία, vd. Quass 1978, p. 50. La traduzione con il termine «democrazia», tuttavia, prevalente nelle traduzioni moderne (Lamar Crosby 1986, pp. 151-3; Cuvigny 1994, pp. 73-4) non tiene conto delle sfumature e andrebbe preferibilmente sostituita con un'espressione più anodina come 'regime popolare'. Sullo *status* coloniale e le istituzioni politiche di Apamea, Jacques, Scheid 1992, p. 311; Guerber 2017, pp. 175-200; Fernoux 2019, pp. 107-39.

(ἀντιλέγειν) e di «muovere rimproveri» (μέμφεσθαι), poiché in caso contrario sarebbe più simile a un tiranno che a un evergete. Si tratta di una testimonianza suggestiva: un grande notabile riconosce i limiti posti al proprio potere dalla libertà di critica dei suoi concittadini e interpreta questa limitazione alla luce dell'opposizione tra tirannide e democrazia[43]. Qui, dunque, i tradizionali concetti costituzionali rivelano una loro attualità: l'immagine del tiranno si concreta, sia pure solo per ipotesi, nel potere di un grande notabile[44]; l'idea di democrazia rappresenta un principio vincolante, in grado di porre un freno a quel potere. Il fatto che per quest'ultimo concetto si usi il termine δῆμος conferma che vi era una certa ritrosia a usare δημοκρατία in contesti ufficiali, ma suggerisce anche che questa ritrosia poteva coesistere con la persistente vitalità di ideali 'democratici'.

L'attualità del termine δημοκρατία e dei suoi derivati in relazione alle ordinarie città greche è attestata in una documentazione di diverso genere: i trattati politici di Plutarco. Qui si registra una certa riluttanza a parlare della politica coeva in termini costituzionali, ma significativamente quando ciò avviene – due volte in tutto – il modello prescelto è quello democratico[45]. Possiamo iniziare da un passo dell'Εἰ πρεσβυτέρῳ πολιτευτέον, dedicato al rapporto tra anziani e politica[46]:

La tirannide, infatti, come qualcuno disse a Dionisio, non è un bel sudario; e nel suo caso, certo, il fatto che la gestione solitaria del potere, con la sua ingiustizia, non abbia avuto un termine rese ancora più completa la disgrazia… ma l'attività politica democratica e legittima di un uomo avvezzo a mostrarsi utile come

[43] Quass 1978, p. 50, n. 83: «Demokratie im Gegensatz zur Tyrannis». Per il rapporto tra stile democratico e libertà di critica vd. spec. Musti 1995, p. 98. Si tratta di un concetto che richiama da vicino l'antico ideale democratico della παρρησία, su cui vd. Scarpat 1964, pp. 29-37; Spina 1986.

[44] L'accusa di 'tirannide' doveva essere un cliché diffuso nell'invettiva contro l'alta aristocrazia: Dione fu definito 'tiranno' a Prusa (D. Chr. 47.18 e 23: Salmeri 2000, p. 67; il grande sofista ed evergete Erode Attico ad Atene (Philostr. *VS* 559: Bowersock 1969, p. 94).

[45] Cfr. Desideri 2011, p. 96: «'democracy'… is in theory advocated as the normal political system of a Greek *polis*». Diversam. Brélaz 2021, p. 72: «Plutarch… did not even mention *demokratia* with regard to the Greek cities of his time, as if the nature of the political regime, and especially democracy, was no longer an issue or a concern for them».

[46] Su quest'opera, Fornara 1966, pp. 119-27; Desideri 1986, pp. 379-81; sulla sua datazione: Jones 1966, p. 73.

governato non meno che come governante conferisce alla morte davvero un bel sudario: la fama derivante dalla vita[47].

Qui la locuzione «attività politica democratica e legittima» (πολιτεία δημοκρατικὴ καὶ νόμιμος) designa indubbiamente l'attività politica comune nelle città del tempo di Plutarco, quella cui dovrebbero auspicabilmente dedicarsi gli anziani ai quali egli indirizza il proprio trattato[48]. Quest'attività è posta in stretto nesso con un regime di alternanza nella gestione del potere: una condizione in cui, differentemente da quanto avviene in una tirannide, non è consentito stare sempre al governo, ma si deve governare ed essere governati a rotazione[49]. Si tratta di un fondamentale principio inerente al concetto antico di libertà, il quale aveva trovato piena realizzazione nella democrazia[50]. Il problema è che in età imperiale questo principio non poteva più realizzarsi in modo propriamente democratico, poiché ormai l'alternanza al potere – anche come mera possibilità – valeva solo per una cerchia limitata, non certo per l'insieme della cittadinanza. Qui, dunque, noi abbiamo un chiaro esempio dell'uso dell'aggettivo δημοκρατικός in senso lato, non per qualificare sistemi democratici che garantiscono eguali diritti a tutti i cittadini, ma sistemi oligarchici che applicano criteri di eguaglianza all'interno dell'*élite*[51].

Per comprendere il ruolo giocato da questa nozione ampia di democrazia dobbiamo rivolgerci a un altro trattato plutarcheo, i *Precetti politici*[52]:

[47] Plut. *An sen.* 783d-e: οὐ γὰρ ἡ τυραννίς, ὥς τις εἶπε Διονυσίῳ, καλὸν ἐντάφιον· ἀλλ' ἐκείνῳ γε τὴν μοναρχίαν μετὰ τῆς ἀδικίας τὸ γε μὴ παύσασθαι συμφορὰν τελεωτέραν ἐποίησε … πολιτεία δὲ δημοκρατικὴ καὶ νόμιμος ἀνδρὸς εἰθισμένου παρέχειν αὑτὸν οὐκ ἧττον ἀρχόμενον ὠφελίμως ἢ ἄρχοντα καλὸν ἐντάφιον ὡς ἀληθῶς τὴν ἀπὸ τοῦ βίου δόξαν τῷ θανάτῳ προστίθησι.

[48] A questa idea non osta il fatto che il destinatario ufficiale del trattato, Eufane, appartenga all'*élite* politica di Atene (Follet 1972, pp. 35-50), città di forti tradizioni democratiche. È evidente, infatti, che il discorso di Plutarco si rivolge oltre il destinatario ufficiale, alle ordinarie città in cui vive e opera la maggioranza dei suoi lettori.

[49] Aalders 1981, p. 29.

[50] Vd. *supra* n. 23.

[51] Su questa accezione lata di democrazia, De Ste Croix 1982, pp. 321-3, e spec. Musti 1995, pp. 304-10 dove essa è definita attraverso uno schema binario (democrazia *vs.* tirannide), contrapposto allo schema ternario della democrazia di matrice classica (democrazia *vs.* oligarchia e tirannide).

[52] Su quest'opera, Jones 1971, pp. 110-21; Carrière 1977, pp. 110-21; Carrière 1984,

Generalmente si afferma e si ritiene che scopo dell'educazione politica sia rendere gli uomini adatti a essere governati. In ogni città, infatti, il numero di chi è governato è superiore a quello di chi governa e ognuno, militando in democrazia, governa brevemente ma è governato per tutto il resto del tempo. Ne discende che è cosa molta buona e utile imparare a obbedire ai governanti, anche quando risultino essere inferiori per potere e per fama. È assurdo, infatti, che il protagonista di una tragedia – fosse anche un Teodoro o un Polo – segue un terzo attore salariato e discorre umilmente con lui qualora questi rivesta il diadema e lo scettro, mentre nel mondo reale e nella vita politica l'uomo ricco e famoso snobba e disprezza un magistrato privo di fama e di ricchezza, offendendo e abbattendo con il proprio rango quello della città, invece di accrescerlo e di prestare alla magistratura la propria fama e il proprio potere… A un uomo che ha grande potere nella città, infatti, reca maggior gloria scortare e accompagnare un magistrato, che non farsi scortare o accompagnare da lui. Più precisamente: la prima cosa genera dispiacere e invidia, la seconda invece la vera fama, quella che proviene dalla benevolenza. Così il potente, facendosi vedere talvolta alla porta del magistrato, salutandolo per primo, tenendolo al centro mentre passeggiano insieme, senza privarsi di nulla, rende onore alla città[53].

Anche qui, come nel passo precedente, la nozione di democrazia si deve riferire alle città per le quali Plutarco ha concepito i suoi precetti, ossia le

pp. 3-69; Desideri 1986, pp. 371-81; Swain 1996, pp. 162-83; Halfmann 2002, pp. 83-95; sulla sua datazione (96-114), Jones 1966, p. 72.

[53] Plut. *Praec. ger. reip.* 816f-817b: λέγουσι δ' οἱ πλεῖστοι καὶ νομίζουσιν πολιτικῆς παιδείας ἔργον εἶναι τὸ καλῶς ἀρχομένους παρασχεῖν· καὶ γὰρ πλέον ἐστὶ τοῦ ἄρχοντος ἐν ἑκάστῃ τῇ πόλει τὸ ἀρχόμενον· καὶ χρόνον ἕκαστος ἄρχει βραχύν, ἄρχεται τὸν πάντα χρόνον ἐν δημοκρατίᾳ πολιτευόμενος· ὥστε κάλλιστον εἶναι μάθημα καὶ χρησιμώτατον τὸ πειθαρχεῖν τοῖς ἡγουμένοις, κἂν ὑποδεέστεροι δυνάμει καὶ δόξῃ τυγχάνωσιν ὄντες. ἄτοπον γάρ ἐστι τὸν μὲν ἐν τραγῳδίᾳ πρωταγωνιστὴν, Θεόδωρον ἢ Πόλον ὄντα μισθωτῷ τὰ πρῶτα λέγοντι ἕπεσθαι καὶ προσδιαλέγεσθαι ταπεινῶς, ἂν ἐκεῖνος ἔχῃ τὸ διάδημα καὶ τὸ σκῆπτρον· ἐν δὲ πράξεσιν ἀληθιναῖς καὶ πολιτείᾳ τὸν πλούσιον καὶ ἔνδοξον ὀλιγωρεῖν καὶ καταφρονεῖν ἄρχοντος ἰδιώτου καὶ πένητος ἐνυβρίζοντα καὶ καθαιροῦντα τῷ περὶ αὑτὸν ἀξιώματι τὸ τῆς πόλεως, ἀλλὰ μὴ μᾶλλον αὔξοντα καὶ προστιθέντα τὴν ἀφ'αὑτοῦ δόξαν καὶ δύναμιν τῇ ἀρχῇ ... ἀνδρὶ γὰρ ἐν πόλει δυναμένῳ μέγα μείζονα φέρει κόσμον ἄρχων δορυφορούμενος ὑπ'αὐτοῦ καὶ προπεμπόμενος ἢ δορυφορῶν καὶ προπέμπων· μᾶλλον δὲ τοῦτο μὲν ἀηδίαν καὶ φθόνον, ἐκεῖνο δὲ τὴν ἀληθινὴν φέρει, τὴν ἀπ' εὐνοίας δόξαν· ὀφθεὶς ἐπὶ θύραν ποτὲ καὶ πρότερος ἀσπασάμενος καὶ λαβὼν ἐν περιπάτῳ μέσον, οὐδὲν ἀφαιρούμενος ἑαυτοῦ, τῇ πόλει κόσμον περιτίθησι.

ordinarie città greche del suo tempo[54]. Anche qui essa definisce un ordinamento in cui nessuno governa per sempre ma 'ognuno', a turno, deve anche essere governato[55]. Il particolare interesse di questo passo, tuttavia, sta nel fatto che qui il principio di rotazione delle cariche non trova la sua negazione in una teorica tirannide, ma piuttosto nella ritrosia dei 'potenti' (μέγα δυνάμενοι) del tempo di Plutarco a lasciarsi governare da magistrati di livello sociale inferiore[56]. Ciò presuppone che l'*élite* politica che 'democraticamente' riveste le cariche, pur essendo confinata a una parte minoritaria della cittadinanza, sia comunque abbastanza ampia per comprendere al proprio interno ampi dislivelli di potere. Di qui l'importanza attribuita al principio di obbedienza, il quale impone ai potenti di tributare il dovuto rispetto anche ai magistrati di livello sociale inferiore[57]. Come una rappresentazione scenica, la quale attribuisce talora il ruolo di suddito a un grande attore e quello di re a un'umile comparsa, la vita politica di una città democratica può rovesciare gli ordini di precedenza inerenti alla gerarchia sociale; e allora i potenti devono riverire gli umili, attendendoli alla porta di casa, salutandoli per primi, e scortandoli per la via. L'esigenza di formulare tale precetto è altamente significativa. Da una parte, essa denuncia la supremazia di pochi grandi notabili all'interno della *élite* e la loro tendenza a concepire il proprio potere in una dimensione esterna alla sfera istituzionale; dall'altra, dimostra che l'ideale di democrazia rappresentava un fattore di resilienza, il quale tendeva a contenere tali personaggi nelle simmetrie della vita politica.

In conclusione, i documenti che abbiamo esaminato suggeriscono che il termine δημοκρατία non giocasse più un ruolo importante nel discorso pubblico della città greca di età imperiale. Più precisamente, il fatto che

[54] Desideri 2011, p. 96.

[55] Qui il principio di rotazione delle cariche è formulato in termini generali (ἕκαστος), la qualcosa potrebbe rivelare una certa ritrosia 'ideologica' a menzionare le limitazioni inerenti a un regime censitario, cfr. Swain 1996, p. 173: 'Naturally Plutarch does not spell out the essential inequality in such a system'

[56] L'indocilità di questi aristocratici alle simmetrie della vita civica emerge anche in *Praec. ger. reip.* 815 a (πλεονεξία καὶ φιλονεικία τῶν πρώτων), dove si sottolinea la loro indisponibilità a piegarsi alle decisioni degli organismi civici – consigli, assemblee, tribunali e magistrature – e a rapportarsi ai concittadini socialmente inferiori (ἐλάττονες) sulla base di un criterio di eguaglianza (ἰσότης): Valgiglio 1976, pp. 112-3; Desideri 1986, pp. 172-8; Thériault 1996, p. 59.

[57] Swain 1996, p. 173; Desideri 2011, p. 97.

nell'oratoria politica e nelle iscrizioni questo termine sia usato solo in relazione alle città libere suggerisce che altrove vi fosse una certa ritrosia a farne un uso ufficiale. Ciò sarà stato in parte dovuto al fatto che il termine δημοκρατία, inteso in senso stretto, evocava una forma di potere popolare che non si poteva o non si voleva più restaurare. Più rilevante, tuttavia, appare il nesso semantico di questo termine con lo *status* di libertà, che nelle città soggette a regime provinciale avrà reso il suo uso scabroso: in tali contesti, infatti, parlare di democrazia doveva evocare una presunzione di 'libertà' non autorizzata, e poteva creare difficoltà nei rapporti con il potere imperiale.

Malgrado ciò, le testimonianze di Dione e Plutarco dimostrano che nell'universo mentale dei loro contemporanei il concetto di democrazia continuava a rappresentare un valore di riferimento. Certo, si trattava di democrazia in un'accezione lata, la quale poteva applicarsi a regimi oligarchici come quelli che caratterizzavano le ordinarie città greche di età imperiale. Il dato cruciale, tuttavia, è che questo uso della nozione di democrazia non aveva soltanto un ruolo ideologico, ma poneva tutta una serie di vincoli al pieno e formale sviluppo delle diseguaglianze. Ne abbiamo visti due: innanzitutto, almeno all'interno di una *élite* relativamente ampia doveva vigere una rigorosa eguaglianza di diritti politici; in secondo luogo nessuno, neanche il più potente degli evergeti, poteva considerarsi al di sopra della libertà di critica dei propri concittadini. A questi vincoli si possono plausibilmente aggiungere i due principi formulati da Dione in relazione a Rodi, secondo cui ogni decisione doveva avere il consenso della maggioranza ed essere conforme alle leggi. Questi aspetti non possono in alcun modo essere trascurati. Essi rivelano che il concetto di democrazia prevalente in età altoimperiale, seppur lato, non giungeva a comprendere qualsiasi forma di oligarchia. Un regime posto sotto il dominio arbitrario di pochi grandi notabili, il quale privasse di qualsiasi diritto i notabili minori e il resto della cittadinanza non poteva considerarsi democratico. 'Democrazia', piuttosto, definiva città governate da una *élite* relativamente ampia sotto il controllo dell'intera cittadinanza, in cui il protagonismo dei grandi notabili veniva accettato, ma al tempo stesso contenuto nelle simmetrie dello spazio politico.

Eguaglianza e stile politico

Nella città greca di età altoimperiale i principi 'democratici' non rappresentano solo un fattore istituzionale ma devono anche essere incarnati

in uno specifico stile. La nozione di un tale stile è esplicitamente attestata in un decreto epigrafico di Cizico databile al secondo quarto del primo secolo d.C.[58]. Qui, in una sezione gravemente mutila dedicata a illustrare i meriti politici di un congiunto dell'onorata, compare l'espressione βίον ... δημοκρατικώτατον[59]. È un'attestazione unica per quest'epoca, la quale può spiegarsi con il fatto che Cizico era città di forti tradizioni democratiche[60]. Si è sostenuto che tale espressione, in un documento così tardo, dovrebbe intendersi in un senso puramente morale e scevro di connotazioni politiche, come riferita a maniere semplici e affabili[61]. Ma questa interpretazione appare riduttiva. Formulato nell'ambito dei meriti civici del personaggio, il sintagma βίος δημοκρατικώτατος non può essere considerato del tutto scevro di connotazioni politiche. Si dovrà piuttosto ritenere che qui le maniere semplici e affabili dell'onorato siano intese nella loro dimensione pubblica, e quindi come elementi di uno specifico stile politico.

Tale stile non assume un ruolo centrale nell'epigrafia onoraria: questa documentazione, dopo tutto, non è concepita per sottolineare lo spirito 'democratico' degli onorati, bensì per esaltare la loro capacità di distinguersi al servizio della comunità. E tuttavia anche in questa documentazione se ne può trovare traccia nell'elogio di virtù come il «decoro» (κοσμιότης) e la «moderazione» (ἐπιεικεία), le quali possono essere interpretate, almeno in parte, nel senso di una disponibilità degli onorati ad accettare i limiti imposti da una morale latamente egualitaria[62]. Accanto a

[58] Schwertheim 1978, pp. 213-38; Séve 1979, pp. 327-59.

[59] Sève 1979, ll. 20-21: ἀποδ]εδειγμενου, βίον τε [---] δημοκρατικώτατον. Il riferimento del superlativo δημοκρατικώτατον al sostantivo βίον, in considerazione della loro separazione di oltre mezzo rigo, non è certo (cfr. Schwertheim 1978, p. 218); e tuttavia è suggerito dal fatto che, come dimostra il participio ἀποδεδειγμένου, il nome del personaggio si trovava al caso genitivo e dunque l'aggettivo non poteva essere attribuito a esso.

[60] L'unico termine di confronto è *I. Tralles* 31, l. 7, purtroppo di datazione incerta, dove compare, in relazione alle cariche rivestite da un notabile, la coppia avverbiale ἐνδόξως καὶ δημοκρατικῶς (per una possibile datazione all'età imperiale; Boulay 2012, p. 77, n. 85); sulla tradizione democratica di Cizico e la complessa vicenda del suo *status* di libertà, revocato definitivamente nel 25 d.C., Thornton 1999, pp. 504-16.

[61] Sève 1979, p. 336: «le sens politique qu'il évoque d'abord est difficile à cette époque; mais des exemples de Plutarque montrent que son emploi n'est plus limité à ce domaine, et qu'il peut signifier "aux manières simples, affable"».

[62] Ad es. κοσμιότης: *TAM* II 765, l. 26; *I.Aphrodisias 2007*, 12.22, l. 19; 12.319, l. 9 e 13; 12.534, l. 11; 13.105, l. 11; ἐπιείκεια: *I. Ephesos*, 626, l. 8; *I.Aphrodisias 2007*, 12.21, l. 24;

tali virtù, del resto, ve ne è una esplicitamente legata alla nozione di eguaglianza, alla quale non si è finora prestata la dovuta attenzione. Esaminiamo, ad esempio, l'elogio contenuto in un decreto onorario di Kaunos:

Insomma, mostrando che la bontà del suo animo e del suo carattere superava in splendore gli atti di generosità legati alla fortuna, rese la sua vita moderata e paritaria, rispettando i più anziani come padri, comportandosi amabilmente e onestamente con ogni età, giusto nell'azione politica, onesto negli incarichi affidatigli, ammirevole per modestia, pio e affettuoso con i familiari, inimitabile con gli amici, moderato e umano con gli schiavi[63].

Quest'elogio sottolinea, tra le altre virtù dell'onorato, una «vita… moderata e paritaria» (ἐπεικῆ καὶ ἰσότειμον... βίον), la quale trova espressione nella cortesia verso ogni età e nel rispetto dei più anziani[64]. In questo quadro acquista particolare rilievo l'aggettivo ἰσότιμος, che significa letteralmente «pari nell'onore» e qui si pone in singolare contrasto con l'alto livello sociale contestualmente attribuito all'onorato[65]. Non si tratta di una attestazione isolata: altre iscrizioni dello stesso genere elogiano gli onorati per avere vissuto o rivestito cariche «in spirito di eguaglianza» (ἰσοτείμως)[66]. Il senso di questa formula trova limpida chiarificazione

12.22, l. 23; 12.317, l. 7; 12.417, l. 15. Sull'evoluzione semantica di questi termini, Voelke 2012, pp. 130-141; Calvo Martínez 1999. L'importanza attribuita a queste virtù si riflette nella statuaria coeva, nei modelli che ripropongono la tradizionale figura del cittadino ideale, abbigliato in modo semplice e sobrio: Smith 1998, pp. 65-66; per l'età ellenistica, Zanker 1995, pp. 254-8.

[63] *I. Kaunos* 30, 15-18: τὸ δὲ ὅλον λαμπροτέραν τῶν ἀπὸ τῆς τύχης φιλοτιμιῶν ἐπιδεικνύμενος τὴν τῆς ψυχῆς καὶ τῶν ἠθῶν φιλαγαθίαν ἐπεικῆ καὶ ἰσότειμον τὸν ἑαυτοῦ παρεῖχε βίον αἰδούμενος δὲ τοὺς πρεσβυτέρους ὡς πατέρας, φιλοστόργως καὶ φιλοκαλῶς προσφερόμενος πάσῃ ἡλικίᾳ, δίκαιος ἐμ πολιτείᾳ, ἁγνὸς καὶ περὶ τὰς δημοσίας πίστεις, ζηλωτὸς τῆς σωφροσύνης, εὐσεβὴς καὶ φιλόστοργος πρὸς τοὺς οἰκείους, ἀμείμητος πρὸς τοὺς φίλους, ἐπεικὴς καὶ φιλάνθρωπος πρὸς τοὺς οἰκέτας.

[64] Su questo testo epigrafico Hermann 1971, pp.36-39; Robert 1972, n. 430; *I. Kaunos*, pp. 162-4. Un motivo simile ricorre in un'altra iscrizione di età imperiale, *IOSPE* I² 40, ll. 28-30 (Olbia), dove l'onorato è analogamente descritto come rispettoso verso le varie classi di età.

[65] Per il significato di ἰσότιμος in questa iscrizione, cfr. Herrmann 1971 (seguito da *I. Kaunos*, p. 162): «ohne überheblichkeit».

[66] Cfr. *I. Ancyra* 72, ll. 33-4: ζῶντά τε δικα[ί]ως καὶ ἰσοτείμως; 128, ll. 3-5: φυ[λα]

in un passo della *Guerra Giudaica* di Flavio Giuseppe, dove un notabile di Gerusalemme viene elogiato in termini squisitamente greci: «a fronte dell'imponente splendore della nobiltà, della dignità e della reputazione di cui godeva, egli ricercava l'ἰσότιμον anche verso i più miserabili»[67]. Da questo testo si evince che nel linguaggio politico di età imperiale l'aggettivo ἰσότιμος indicava la disponibilità ad attenuare i dislivelli sociali attraverso l'adozione di uno stile paritario. La sua ricorrenza nelle iscrizioni onorarie, pertanto, sottolinea che il notabile ideale – al contempo φιλότιμος e ἰσότιμος – deve essere capace sia di innalzarsi a onori straordinari, sia di riconoscere un comune piano di eguaglianza con i propri concittadini.

Gli indizi offerti dall'epigrafia trovano conferma nella documentazione letteraria. Senza pretendere di condurre un'indagine sistematica, la quale esulerebbe dai limiti di questo lavoro, ci limiteremo a esaminare qualche testimonianza particolarmente significativa. Possiamo iniziare dalla figura del politico ideale proposta nei *Precetti politici* di Plutarco.

Egli non è in alcun modo molesto, né arreca disturbo con il numero degli schiavi al bagno, o con l'occupazione dei posti a teatro, né si distingue con orpelli destinati a suscitare invidia per il lusso e la stravaganza. Al contrario: è pari ed eguale nelle vesti, nella vita, nell'educazione dei figli e negli ornamenti della moglie, come uno che voglia convivere e confondersi con il popolo[68].

Qui Plutarco censura tutta una serie di comportamenti legati all'ostentazione del potere e della ricchezza[69]. Non si tratta solo delle molestie o dell'ingombro arrecati, al teatro o alle terme, dal seguito di familiari e

ρχήσαντα μεγαλοπρ[επ]ῶς καὶ ἱσοτείμως, dove tuttavia gli editori attribuiscono a ἰσοτείμως un significato non attestato altrove: «honourably»; *I.Pergamon Asklepieion* 55: [νεωκορή]σαντα κοσμίως καὶ ἐπιεικῶς [καὶ ἄρξαντα] πρὸς πάντας ἰσοτείμως; *I. Prusias* 21, ll. 9-11: κόσμιον… ἰσότειμον (cfr. Adak, Stauner 2006, pp. 138-139).

[67] Jos. *BJ*, IV 319: παρὰ τὸν ὄγκον τῆς εὐγενείας καὶ τῆς ἀξίας καὶ ἧς εἶχε τιμῆς ἠγαπηκὼς τὸ ἰσότιμον καὶ πρὸς τοὺς ταπεινοτάτους. Cfr. spec. Hdn. 2, 4, 9 dove Pertinace è definito, in ragione della sua *civilitas*, ἰσότιμος e Luc. *Herm.* 24, dove il termine indica l'eguaglianza del cittadino (πολίτην… ἰσότιμον ἅπασιν).

[68] Plut., 823a-b: οὐδαμῇ δὲ λυπηρὸς οὐδ' ἐνοχλῶν οἰκετῶν πλήθει περὶ λουτρὸν ἢ καταλήψεσι τόπων ἐν θεάτροις οὐδὲ τοῖς εἰς τρυφὴν καὶ πολυτέλειαν ἐπιφθόνοις παράσημος; ἀλλ' ἴσος καὶ ὁμαλὸς ἐσθῆτι καὶ διαίτῃ καὶ τροφαῖς παίδων καὶ θεραπείᾳ γυναικός, οἷον ὁμοδημεῖν καὶ συνανθρωπεῖν τοῖς πολλοῖς βουλόμενος.

[69] Cfr. Carrière 1984, pp. 207-208.

di schiavi, ma di atteggiamenti stigmatizzati nel loro aspetto simbolico. Plutarco, infatti, non si limita a censurare tali atteggiamenti, ma consiglia all'uomo politico di rendersi sotto ogni profilo 'eguale e conforme' (ἴσος καὶ ὁμαλός) ai suoi concittadini, e più precisamente di «convivere e confondersi con il popolo» (ὁμοδημεῖν καὶ συνανθρωπεῖν τοῖς πολλοῖς). L'abbigliamento personale, gli ornamenti della moglie, l'educazione dei figli e insomma ogni aspetto della sua vita pubblica e privata devono obbedire a un rigoroso criterio di eguaglianza, teso ad annullare la distanza sociale e a rafforzare il senso di comunanza civica. Tutto ciò offre un'immagine concreta del βίος ἰσότιμος attestato dalle fonti epigrafiche, e dimostra che esso era molto più comune di quanto quelle fonti farebbero pensare. La precettistica di Plutarco, infatti, in quanto indirizzata in generale ai politici delle città coeve, deve riflettere una temperie largamente diffusa.

Naturalmente, il solo fatto che fosse necessario dare consigli del genere, dimostra che vi erano notabili che si comportavano diversamente. A questo proposito, la testimonianza di Plutarco può essere utilmente confrontata con un noto passo del *Nigrino* di Luciano[70]. Si tratta di un elogio filosofico degli Ateniesi, interamente focalizzato sul loro disprezzo del lusso:

L'inizio del discorso era un elogio della Grecia e degli Ateniesi per il fatto che, allevati in filosofia e povertà, non amano vedere nessuno, né concittadino, né straniero, introdurre a forza il lusso tra di loro, ma se qualcuno giunge da loro con tale intenzione, lo correggono e lo rieducano, riconducendolo a una vita immacolata. Egli ricordava appunto un individuo danaroso il quale, recatosi ad Atene, molto distinto e volgare, con folle di schiavi, vesti preziose e oro, pensava di fare invidia alla totalità degli Ateniesi e di essere ammirato per la sua felicità. Ma a quelli l'omuncolo appariva infelice e si misero quindi a educarlo, senza impedirgli in modo aspro e diretto di vivere come voleva in una città libera; ma quando nei ginnasi e nei bagni risultava molesto, creando ingombro con i servi e costringendo in spazi angusti coloro che si avvicinavano, uno mormorava piano, fingendo di farlo di nascosto, come se non si rivolgesse a lui: «Ha paura di morire mentre si lava? Eppure vi è grande pace nel bagno, per cui non c'è alcun bisogno di un esercito». Ed egli intanto, ascoltando tali cose, veniva educato. Quanto alle vesti variopinte o purpuree, gliele tolsero di dosso schernendo spiritosamente lo splendore dei colori con frasi come «È già primavera! Da dove viene questo pavone?

[70] Sul *Nigrino*, Anderson 1978, pp. 367-74; Jones 1986, pp. 84-7; su Atene nell'opera di Luciano, Bowie 1970, p. 29; Nesselrath 2009, pp. 121-35.

Forse sono di sua madre!». Allo stesso modo schernivano il resto: la quantità degli anelli, la ricercatezza della pettinatura e l'intemperanza dei modi. Per questa via egli fu a poco a poco ricondotto a ragione e ripartì molto migliore grazie all'educazione che gli era stata pubblicamente impartita[71].

Ad Atene l'ostentazione del lusso da parte di un ricco forestiero, invece di generare deferenza, si scontra con un diffuso atteggiamento censorio. Attraverso tutta una serie di rimostranze in luogo pubblico, gli Ateniesi manifestano la propria contrarietà, sino a farlo desistere da tale condotta. La coloritura filosofica del racconto non deve ingannare: Luciano dà un'interpretazione filosofica di una pratica squisitamente civica. Non a caso, vi ritroviamo temi già presenti nel testo di Plutarco: l'inopportunità di fregiarsi di vesti preziose e di ingombrare le terme con un lungo corteo di servitori[72]. In Luciano, tuttavia, possiamo cogliere questi temi da un'altra angolazione: non si tratta più di un freno che l'*élite* pone a sé stessa, ma di un limite imposto dalla collettività. La permanenza di un modello egualitario qui si presenta come il prodotto di una discreta ma costante

[71] Luc. *Nigr.*,13: ἡ μὲν ἀρχὴ τῶν λόγων ἔπαινος ἦν τῆς Ἑλλάδος καὶ τῶν Ἀθήνησιν ἀνθρώπων, ὅτι φιλοσοφίᾳ καὶ πενίᾳ σύντροφοί εἰσιν καὶ οὔτε τῶν ἀστῶν οὔτε τῶν ξένων οὐδένα τέρπονται ὁρῶντες, ὃς ἂν τρυφὴν εἰσάγειν εἰς αὐτοὺς βιάζηται, ἀλλὰ εἰ καὶ ἀφίκηταί παρ' αὐτοὺς οὕτω διακείμενος, ἠρέμα τε μεθαρμόττουσι καὶ παραπαιδαγωγοῦσι καὶ πρὸς τὸ καθαρὸν τῆς διαίτης μεθιστᾶσιν. Ἐμέμνητο γοῦν τινος τῶν πολυχρύσων, ὅς ἐλθὼν Ἀθήαζε μάλ' ἐπίσημος καὶ φορτικὸς ἀκολούθων ὄχλῳ καὶ ποικίλῃ ἐσθῆτι καὶ χρυσῷ αὐτὸς μὲν ᾤετο ζηλωτὸς εἶναι πᾶσι τοῖς Ἀθηναίοις καὶ ὡς ἂν ευδαίμων ἀποβλέπεσθαι· τοῖς δ' ἄρα δυστυχεῖν ἐδόκει τὸ ἀνθρώπιον, καὶ παιδεύειν ἐπεχείρουν αὐτὸν οὐ πικρῶς οὐδ'ἄντικρυς ἀπαγορεύοντες ἐν ἐλευθέρᾳ τῇ πόλει καθ'ὅντινα τρόπον βούλεται μὴ βιοῦν. Ἀλλ ἐπεὶ κἀν τοῖς γυμνασίοις καὶ τοῖς λουτροῖς ὀχληρὸς ἦν θλίβων τοῖς οἰκέταις καὶ στενοχωρῶν τοὺς ἀπαντῶντας, ἡσυχῇ τις ἂν ὑπεφθέγξατο προσποιούμενος λανθάνειν, ὥσπερ οὐ πρὸς αὐτὸν ἐκεῖνον ἀποτείνων, Δέδοικε μὴ παραπόληται μεταξὺ λουόμενος· καὶ μὴν εἰρήνη γε μακρὰ κατέχει τὸ βαλανεῖον; οὐδὲν οὖν δεῖ στρατοπέδου. ὁ δὲ ἀκούων ἅ ἦν μεταξὺ ἐπαιδεύετο. Τὴν δὲ ἐσθῆτα τὴν ποικίλην καὶ τὰς πορφυρίδας ἐκεῖνας ἀπέδυσαν αὐτὸν ἀστείως πάνυ τὸ ἀνθηρὸν ἐπισκώπτοντες τῶν χρωμάτων,῎Εαρ ἤδη, λέγοντες, καί, Πόθεν ὁ ταὼς οὗτος; καί, Τάχα τῆς μητρὸς ἐστὶν αὐτοῦ· καὶ τὰ τοιαῦτα. Καὶ τὰ ἄλλα δὲ οὕτως ἀπέσκωπτον, ἢ τῶν δακτυλίων τὸ πλῆθος, ἢ τῆς κόμης τὸ περίεργον, ἢ τῆς διαίτης τὸ ἀκόλαστον· ὥστε κατὰ μικρὸν ἐσωφρονίσθη καὶ παρὰ πολὺ βελτίων ἀπῆλθε δημοσίᾳ πεπαιδευμένος.

[72] Cfr. Carrière 1984, pp. 207-8.

pressione sociale, la quale educa «pubblicamente» i ricchi, dissuadendoli dal lusso e convertendoli a uno stile di vita più sobrio[73].

La particolare temperie prodotta da queste forme di pressione collettiva trova una limpida illustrazione in un elogio contenuto nel *Discorso ai Rodii* di Dione di Prusa[74]:

Ma anche questo in voi è oggetto di lode ed è da tutti considerato di non poco conto: l'andatura, il taglio dei capelli, il fatto che nessuno incede alteramente per la città. Grazie alla vostra consuetudine anche gli stranieri sono costretti a camminare in modo composto, e allo stesso modo, credo, è possibile notare che anche i campagnoli, quando si recano nella palestra o nel ginnasio, si muovono meno sgraziatamente. Oltre a ciò anche il modo di vestire e – forse a qualcuno apparirà ridicolo – la limitazione della porpora[75].

A Rodi, è considerato inopportuno atteggiarsi in modo rozzo o appariscente. Neanche i cittadini rurali, all'interno degli spazi civici, si muovono in modo del tutto sgraziato[76]. Sono assenti, inoltre, tutti quei comportamenti suscettibili di sottolineare in pubblico le differenze sociali o le asimmetrie di potere, come incedere in modo altero ed esagerare nell'uso della porpora[77]. La condotta del buon cittadino si ispira a un ideale di misura

[73] Questo concetto di educazione pubblica è espresso dalla locuzione δημοσίᾳ πεπαιδευμένος, e più diffusamente da tutta una serie di verbi – μεθαρμόττω, παραπαιδαγωγέω, παιδεύω (tre volte) e σωφρονίζω – che descrivono l'azione esercitata dal popolo sul ricco forestiero.

[74] Vd. *supra*, n. 40.

[75] D. Chr. 31, 162-163: τοιγάρτοι καὶ τὰ τοιαῦτα ὑμῶν ἐπαίνων τυγχάνει (καὶ γιγνώσκεται παρὰ πᾶσιν οὐκ ὡς μικρά) τὸ βάδισμα, ἡ κουρά, τὸ μηδένα σοβεῖν διὰ τῆς πόλεως, ἀναγκάζεσθαι δὲ διὰ τὴν ὑμετέραν συνήθειαν καὶ τοὺς ἐπιδημοῦντας ξένους καθεστώτως πορεύεσθαι· καθάπερ, οἶμαι, καὶ τοὺς ἀγροίκους ἰδεῖν ἔστιν, ὅταν εἰς παλαίστραν ἢ γυμνάσιον ἔλθωσιν, ἧττον ἀρρύθμως κινουμένους· ἔτι πρὸς τούτοις τῆς ἐσθῆτος ὁ τρόπος, τὸ ἴσως ἄν τινι γελοῖον φανέν, τῆς πορφύρας τὸ μέτρον.

[76] Su questa percezione dei rurali, vd. spec. MacMullen 1974, pp. 28-32; Giardina 1989, pp.76-7.

[77] Garofoli 2016, p. 157. Per il tema dell'incedere altero (σοβεῖν), cfr. Dem. *Meid.*158; per l'uso della porpora come segno di distinzione in età imperiale: Reinhold 1970, pp. 48-61. Che il ritegno a indossare la porpora appaia a Dione «ridicolo» (γελοῖον) non significa che fosse in assoluto desueto, ma piuttosto che lo fosse nella misura in cui si manifestava a Rodi. Una qualche proibizione relativa almeno ad alcune qualità di porpora è implicita nel

e compostezza: andatura compassata, pettinatura decente, abbigliamento sobrio; un ideale di fronte al quale la rozzezza del contadino e l'alterigia del ricco sono egualmente stigmatizzati in quanto eccessivi e devianti[78]. Qui ci è dato cogliere una temperie tipica della città isonomica, in cui l'autocontrollo, il senso della misura e la disponibilità al compromesso avevano trovato espressione in uno stile ispirato a un ideale di grazia[79].

In conclusione, le testimonianze che abbiamo esaminato delineano un quadro indiziario che non può essere facilmente sottovalutato. Se ne ricava la netta impressione che nella città greca di età altoimperiale l'esibizione delle differenze sociali fosse considerata, in linea generale, inopportuna. Quest'idea, certo, appare in stridente contrasto con la retorica delle iscrizioni onorarie, tutta tesa a esaltare la superiorità dell'onorato sui suoi concittadini. E tuttavia questa stessa idea, se correttamente intesa, può rivelarsi non solo compatibile con quella retorica, ma anche indispensabile a una sua migliore comprensione. La diffusa aspirazione agli onori pubblici e la solennità con cui questi erano pubblicizzati, infatti, risaltano in modo più netto se le contempliamo sullo sfondo di una società poco incline a tollerare l'esibizione delle differenze sociali. Potremmo allora ipotizzare che il valore di quegli onori stesse proprio nel fatto che solo essi consentivano di sancire pubblicamente, in forme rigorosamente definite, una superiorità che doveva altrimenti celarsi dietro il velo di un compassato riserbo.

Eguaglianza e spartizione sacrificale

Una testimonianza capitale su questa temperie isonomica ci è offerta da Plutarco in un capitolo delle *Questioni conviviali*, databili ai primi anni del secondo secolo[80]. Qui l'autore riferisce una discussione sorta tra i suoi

fatto che in alcuni luoghi il suo uso era un privilegio attribuito ufficialmente, vd. spec. D. Chr. 34, 29: στεφάνους, προεδρίας καὶ πορφύρας, e inoltre almeno *TAM* II, 905 ll. 19, 79; 20, 22; 21, 63; *IGR* III, 199, l. 4; ulteriori riferimenti in Quass 1983, pp. 192-93; MacMullen 1988, p. 238 n. 8; per il rapporto con la dignità sacerdotale, vd. Blum 1998, pp. 101-2.

[78] Veyne 2005, p. 225, n. 276: «par une sorte d'égalitarisme civique, sinon social, la retenue, la réserve esthète interdisaient la pompe prétentieuse, la prépotence».

[79] Meier 1985, pp. 36-7.

[80] Su quest'opera, Fuhrmann 1972, pp. vii-xxxiv; Stadter 2014, pp. 98-106; sulla sua datazione: Jones 1966, pp. 72-3.

amici in merito alla forma assunta dai banchetti pubblici durante il suo arcontato a Cheronea[81]:

Quando ricoprivo l'arcontato eponimo in patria, la maggior parte dei banchetti erano *daites*, nel senso che durante i sacrifici a ognuno era assegnata per sorteggio una porzione. Questa prassi ad alcuni piaceva straordinariamente; altri invece la criticavano come asociale e ingenerosa e ritenevano che, una volta deposta la corona, si dovessero risistemare le tavole nel modo consueto[82].

A Cheronea la maggioranza dei banchetti pubblici era organizzata in modo rigorosamente egualitario, nel senso che ogni cittadino riceveva, in seguito a sorteggio, una parte eguale dell'animale sacrificato[83]. Non si tratta di un fatto inaudito. L'uso della spartizione eguale era antico e sembra avere avuto un ruolo importante nel rafforzare il sentimento di eguaglianza nella città greca classica ed ellenistica[84]. La particolare importanza di questo testo sta nel dimostrare che tale uso rappresentava una prassi ordinaria ancora in età imperiale[85]. Nel caso specifico, tuttavia, esso

[81] Su Plutarco arconte, cfr. *Quaest. Conv.* 6. 8. Sull'arcontato eponimo a Cheronea, Sherk 1990, p. 282.

[82] *Quaest. Conv.* 2.10 642 f: Ὅτε τὴν ἐπώνυμον ἀρχὴν ἦρχον οἴκοι, τὰ πλεῖστα τῶν δείπνων δαῖτες ἦσαν, ἐν ταῖς θυσίαις ἑκάστῳ μερίδος ἀποκληρουμένης· ὅ τισι μὲν ἤρεσκε θαυμαστῶς, οἱ δ' ὡς ἀκοινώνητον καὶ ἀνλεύθερον ψέγοντες ᾤοντο δεῖν ἅμα τῷ καταθέσθαι τὸν στέφανον ἐπὶ τὴν συνήθη δίαιταν αὖθις μεθαρμόσασθαι τὰς τραπέζας.

[83] Questi banchetti sono indicati come (δημόσια) δεῖπνα (642f; 643a; 644b). La prassi della spartizione è segnalata da tutto un vocabolario più o meno tecnico: κρεωδαισία (643a) νεμήσεις (644b) e δαίτες (642f): Schmitt-Pantel 1992, pp. 266-8; alla prassi del sorteggio si fa riferimento, oltre che con il verbo ἀποκληρόω nel passo citato, anche con la personificazione Λάχεσις in 644a, e con il termine κλῆρος in 644d; il fatto che le porzioni sorteggiate fossero di eguale peso è indicato nelle espressioni ἰσομοιρία (644b) e ἴση μερίς (643 e).

[84] Su spartizione eguale e isonomia, Detienne 1979, p. 24; Berthiaume 1982, pp. 44-53; Schmitt-Pantel 1992, pp. 49-51; Ekroth 2008, pp. 270-2; Tsoukala 2009, p. 12. In età ellenistica quest'uso è attestato nella documentazione epigrafica, laddove si fa riferimento a porzioni di peso standardizzato nella spartizione sacrificale: Robert 1945, pp. 48-50; Schmitt-Pantel 1992, pp. 354-5.

[85] *Quaest. Conv.* 2. 10. 643: καὶ νῦν ἔτι τὰς θυσίας καὶ τὰ δημόσια δεῖπνα πρὸς μερίδα γίγνεσθαι; un'affermazione che, con ogni probabilità, non va intesa come limitata a Cheronea.

non aveva riscosso unanime consenso e la cittadinanza si era divisa in un acceso dibattito tra favorevoli e contrari[86].

Nel testo di Plutarco il dibattito è interamente polarizzato tra gli opposti discorsi di Agia e di Lampria. Agia è contrario alla forma corrente dei banchetti pubblici e si adopra a metterne in luce i principali difetti: innanzitutto, la spartizione compromette la comunanza, poiché ricevere le proprie porzioni a peso, come dal macellaio, e consumarle da soli, come bestie alla mangiatoia, toglie il piacere di stare insieme[87]; in secondo luogo, l'eguaglianza inerente a tale spartizione è un'eguaglianza deteriore, aritmetica, in quanto attribuisce porzioni eguali a convitati dall'appetito diseguale (μέτρῳ ... τῷ ἴσῳ πρὸς τοὺς ἀνίσους)[88]. Su questa base, egli invita ad abbandonare la spartizione eguale per adottare anche nei banchetti pubblici la prassi corrente nei banchetti privati, la quale, consentendo a ciascuno di servirsi secondo i propri bisogni a una mensa comune, abbina vera comunanza e giusta eguaglianza.

Al discorso di Agia si oppone quello di Lampria, totalmente favorevole al rito tradizionale[89]. Lampria sostiene che la spartizione eguale dei banchetti pubblici perpetua l'uso di un passato non ancora corrotto dal lusso, in cui le vivande erano così semplici da potersi dividere facilmente[90]. Quindi egli si volge a dimostrare – contro quanto sostenuto da Agia – che tra spartizione e comunanza non vi è alcuna contraddizione:

[86] Ivi, 642 f.

[87] Ivi, 643 b: ἡ δ' εἰς μερίδας αὕτη κρεωδαισία τὴν κοινωνία ἀναιροῦσα, πολλὰ δεῖπνα ποιεῖ καὶ πολλοὺς δειπνοῦντας, οὐδένα δὲ σύνδειπνον οὐδενός, ὅταν ὥσπερ ἀπὸ κρεοπωλικῆς ταπέζας σταθμῷ λαβὼν ἕκαστος μοῖραν ἑαυτῷ πρόθηται … τοῦθ' ὃ νῦν γίγνεται, κρέας προθέμενον καὶ ἄρτον ὥσπερ ἐκ φάτνης ἰδίας ἕκαστον εὐωχεῖσθαι.

[88] Ivi, 643 b-c: ἡ τοῦ κρέως καὶ τοῦ ἄρτου μερὶς ἀδικοτάτῳ μέτρῳ καλλωπίζεται τῷ ἴσῳ πρὸς τοὺς ἀνίσους ... ἀριθμητικῶς, οὐ γεωμετρικῶς ὁρίζων τὸ δίκαιον. Questo argomento evoca la tradizionale opposizione tra eguaglianza aritmetica (assoluta), ed eguaglianza geometrica (proporzionale), propria del pensiero politico greco (cfr. *Quaest. conv.* 8, 2. 719 a-c; *Frat. am.* 484b: Harvey 1965, pp. 120-3; Aalders 1981, pp. 43-4). Ma qui l'opposizione ha un senso squisitamente conviviale, in quanto non distingue gli individui in base al potere e alla ricchezza, ma in base alla sete e all'appetito: *Quaest. conv*, 2.10. 643 c: οὔτε διψῶντας ὡσαύτως οὔτε πεινῶντας: Svembro 1982, p. 961 n. 12.

[89] Sul ruolo di Lampria nei Συμποσιακὰ, Brenk 2009, p. 57.

[90] *Quaest. Conv.* 2, 10 644a-c.

«Ma dove è il proprio», si dirà, «perisce la comunanza». Sì, ma solo laddove esso non è eguale. Non è infatti il possesso del proprio, ma il furto dei beni altrui e la pretesa di avere una parte maggiore dei beni comuni ad avere dato inizio all'ingiustizia e alla discordia. Le leggi, le quali pongono termine alla discordia fissando un limite e una misura all'appropriazione, devono il loro nome a un'autorità e a una forza che distribuisce in modo eguale i beni comuni[91].

Qui Lampria intende dimostrare che l'appropriazione implicita nella spartizione (ἴδιον) non è incompatibile con la comunanza (κοινόν) e che l'unico mezzo per conciliarle è proprio l'eguaglianza (ἴσον). A tal fine egli allarga la prospettiva dalla comunanza conviviale alla comunità politica, formulando un ragionamento che può essere riassunto nei seguenti termini: la spartizione adottata nei banchetti pubblici, in quanto spartizione eguale di beni comuni, non è annoverabile tra le forme di appropriazione che determinano ingiustizia e discordia, come il furto e l'appropriazione diseguale dei beni comuni, tant'è vero che le stesse leggi, le quali sono deputate a reprimere quelle forme, derivano il proprio nome da una «forza che distribuisce in modo eguale i beni comuni»[92]. Nell'ambito di questo ragionamento due punti assumono un rilievo cruciale: da una parte l'assimilazione dell'appropriazione diseguale dei beni comuni al furto; dall'altra l'idea di un legame essenziale, etimologico, tra la legge (νόμος) e la spartizione eguale dei beni comuni (ἴσα νέμειν τὸ κοινόν)[93]. Alla base del primo punto vi è l'idea che il fondamentale criterio di legittimità per la fruizione della proprietà pubblica sia l'eguaglianza, nel senso che tale fruizione può darsi solo in modo eguale. Alla base del secondo punto vi è l'i-

[91] *Ibid.* 644 c: ʾ ὅπου τὸ ἴδιον ἔστιν, ἀπόλλυται τὸ κοινόν· ὅπου μὲν οὖν μὴ ἴσον ἔστιν· οὐ γὰρ οἰκείου κτῆσις, ἀλλʾ ἀφαίρεσις ἀλλοτρίου καὶ πλεονεξία περὶ τὸ κοινὸν ἀδικίας ἦρξε καὶ διαφορᾶς, ἣν ὅρῳ καὶ μέτρῳ τοῦ ἰδίου καταπαύοντες οἱ νόμοι τῆς ἴσα νεμούσης τὸ κοινὸν ἀρχῆς καὶ δυνάμεως ἐπώνυμοι γεγόνασιν.

[92] Qui l'opposizione della spartizione eguale dei banchetti pubblici alla πλεονεξία περὶ τὸ κοινόν e il suo parallelismo con una forza (la legge) ἴσα νέμουσα τὸ κοινόν implica che anche essa sia intesa come spartizione di κοινόν, ossia di 'beni comuni'. Ciò dimostra che qui si tratta di banchetti pubblici in senso stretto, ossia finanziati a spese pubbliche (sebbene i confini tra pubblico e privato possano essere talora sfumati: Schmitt-Pantel 1992, pp. 291-303 e pp. 359-80).

[93] Questo nesso etimologico, accettato e.g. in Chantraine 1933, p. 10; Benveniste 1969, p. 85, è stato posto in discussione da altri studiosi (per una rassegna delle principali ipotesi, Quass 1971, p. 14, n. 83).

dea che l'ordinamento giuridico, anche laddove legittima la diseguaglianza nella sfera privata, sia in ultima analisi fondato sull'eguale distribuzione di diritti e poteri nella sfera pubblica. Si tratta, come è facile vedere, di una prospettiva squisitamente isonomica[94]. In tale prospettiva, la spartizione eguale adottata nei banchetti pubblici, lungi dall'apparire estranea e incomprensibile, trova la propria giustificazione nei principi fondamentali della comunità civica[95].

Questa corrispondenza tra spartizione eguale e ideale isonomico si precisa ulteriormente nel seguito del testo, dove Lampria elogia la prassi del sorteggio.

Smettiamola di disprezzare le Moire e, come dice Euripide, «il sorteggio, figlio del caso»! Il sorteggio non dà priorità né alla ricchezza, né alla fama, ma agendo a caso, volta a volta diversamente, inorgoglisce ed esalta l'uomo povero e umile tramite il gusto dell'autonomia, e corregge delicatamente l'uomo ricco e potente, abituandolo a tollerare l'eguaglianza[96].

Il ruolo cruciale qui attribuito al sorteggio ha il proprio fondamento in un limite tecnico inerente alla spartizione eguale: il fatto che la carne della vittima, pur potendosi tagliare in porzioni dello stesso peso, è qualitativamente diseguale. È quindi necessario, per eliminare ogni residuo di

[94] Per la derivazione di ἰσονομία da ἴσα νέμειν e la sua interpretazione come spartizione metaforica di diritti e poteri: Hirzel 1907, p. 243 n. 1; Ehrenberg 1940, pp. 293-301. L'interpretazione alternativa, la quale fa derivare il termine da ἴσος νόμος (Vlastos 1953, pp. 347-356), è forse più plausibile dal punto di vista strettamente etimologico, ma non cambia il quadro di fondo: come dimostra Plutarco, l'idea di spartizione continuava a essere avvertita anche per il termine νόμος e doveva dunque, a maggior ragione, essere avvertita per ἰσονομία (cfr. Cerri 1969, pp. 97-104).

[95] Detienne 1979, p. 24: «la portion consommée par chacun des convives consacre, dans l'ordre alimentaire et sacrificiel, la part de droits politiques qui revient à chaque individu, par son appartenance au cercle des citoyens, disposant, en principe, des mêmes droits à la parole et à l'exercice du pouvoir».

[96] *Ibid.* 644 d: παυσώμεθα τὰς Μοίρας ἀτιμάζομτες καὶ 'τὸν τῆς τύχης παῖδα κλῆρον' ὡς Ἐυριπίδης φησίν, ὃς οὔτε πλούτῳ νέμων οὔτε δόξῃ τὸ πρωτεῖον, ἀλλ' ὅπως ἔτυχεν ἄλλως ἄλλοτε συμφερόμενος τὸν μὲν πένητα καὶ ταπεινὸν ἐπιγαυροῖ καὶ συνεξαίρει, γευόμενόν τινος αὐτονομίας, τὸν δὲ πλούσιον καὶ μέγαν ἐθίζων ἰσότητι μὴ δυσκολαίνειν ἀλύπως σωφρονίζει.

ineguaglianza, rendere casuale l'assegnazione delle porzioni[97]. In questo quadro, il doppio riferimento all'autonomia concessa al povero e all'eguaglianza imposta al ricco si spiega con il fatto che il sorteggio, introducendo un criterio impersonale, impedisce al ricco di far valere la sua autorità nell'assegnazione delle porzioni e pone il povero nella condizione di potere accettare, eventualmente, una porzione migliore di quella del ricco. Non può sfuggire, tuttavia, che il binomio autonomia/eguaglianza evoca anche una concezione più generale, la quale conduce oltre la sfera propriamente conviviale: l'idea che il cittadino, per essere eguale, deve essere anche indipendente, economicamente e moralmente, da ogni altro cittadino[98]. Il testo, inoltre, lascia pensare che questa corrispondenza tra prassi conviviale e ideale di eguaglianza rivesta un preciso carattere funzionale. Se la possibilità concessa al povero di provare «il gusto dell'autonomia», infatti, potrebbe al limite interpretarsi come straordinaria, confinata al tempo della festa, l'esigenza di abituare il ricco «a tollerare l'eguaglianza» implica che le relazioni egualitarie apprese durante il rito non debbano esaurire il loro ruolo in questo ambito, ma siano destinate a lasciare un'impronta nella realtà profana. Si può ritenere, dunque, che qui il rito pubblico sia interpretato alla luce di un'esigenza squisitamente isonomica: rafforzare l'orgoglio del povero e la modestia del ricco durante la festa, per favorire la loro 'eguaglianza' nell'ambito ordinario della vita civica.

Per un singolare paradosso, questa limpida testimonianza sulle implicazioni isonomiche della spartizione eguale, pur essendo esplicitamente riferita da Plutarco al suo tempo, è stata sinora valorizzata solo in relazione alla polis classica, mentre è stata quasi totalmente ignorata in relazione alla città greca di età imperiale[99]. Unica eccezione a questo quadro, Pauline Schmitt-Pantel ha nondimeno ritenuto che al tempo di Plutarco la spartizione eguale rappresenterebbe solo una stranezza, un residuo fossile

[97] Berthiaume 1982, p. 51.

[98] Sul rapporto tra indipendenza e isonomia, Vernant 1974, p. 94; Meiksins-Wood 1988, pp. 126-37. Questa idea di indipendenza nelle nostre fonti è generalmente espressa con il termine di ἐλευθερία, piuttosto che con quello, qui utilizzato, di ἀυτονομία, ma cfr. almeno Arist. *Pol.* 5. 1315 a e Paus. 19. 2, dove l'aggettivo αὐτόνομος qualifica la libertà dal potere monarchico (o tirannico). Il rapporto tra sorteggio delle porzioni ed eguaglianza ha un corrispettivo politico nella prassi democratica classica di sorteggio delle magistrature: Durand 1979: 154 (su questa prassi, Ehrenberg 1927, pp. 1451-90; Jones 1957, pp. 47-8; Demont 2001).

[99] Detienne, [Vernant] 1979, pp. 23-4; Svembro 1982, p. 954.

non più compreso e privo di qualsiasi rapporto con la realtà politica coeva: «l'étonnement des concitoyens de Plutarque devant le repas-partage (*dais*), fossile qui se perpétue lors des sacrifices publics à Chéronée, montre qu'ils ne comprennent plus la portée d'un tel banquet. Ses valeurs sont celles de la cité des ancêtres et non les leurs. La figuration dans un rite, le repas sacrificiel, de rapports sociaux égalitaires, n'a plus de sens dans la cité du second siècle»[100]. Questa irrilevanza della spartizione eguale, secondo Schmitt-Pantel, si legherebbe al fatto che nella città di età imperiale la coesione civica non si sarebbe più riflessa nella modalità propria dei banchetti pubblici, ma in quella, totalmente diversa, propria dei banchetti privati[101]. Coerentemente con tale assunto, il dialogo messo in scena da Plutarco riguarderebbe in primo luogo la corretta organizzazione dei banchetti privati, e gli interlocutori, al di là del loro dissenso di facciata, concorderebbero nel ritenere tali banchetti come l'unico modello possibile di comunanza[102].

Questa interpretazione, tuttavia, non convince. È vero che il modello costituito dai banchetti privati rimane in primo piano come punto di riferimento della discussione. Non è vero, invece, che gli interlocutori concordino nel ritenere tali banchetti come l'unico modello possibile di comunanza. Al contrario: la divergenza tra Agia e Lampria verte proprio su questo punto. Se il primo sembra ignorare l'idea di comunanza implicita nei banchetti pubblici, il secondo dimostra per essa profonda comprensione; se il primo considera la spartizione eguale un retaggio ingombrante, di cui sarebbe meglio sbarazzarsi, il secondo la considera una tradizione positiva, che andrebbe preferibilmente conservata. In questo quadro, noi non abbiamo alcuna ragione di privilegiare la prospettiva di Agia rispetto a quella di Lampria. Il discorso di Lampria, infatti, appare lucido, coerente e appassionato, e non può essere agevolmente ridotto a un'astratta

[100] Schmitt-Pantel 1992, p. 480.

[101] *Ibid.* 480: «La cohésion civique s'appuie désormais sur d'autres pratiques dont le banquet privé lieu de la *philanthropie*. Pour le dire autrement, dans ce propos de table de Plutarque, le repas sacrificiel a cessé d'être à la fois modèle et miroir de la vie civique, c'est le *symposion*, banquet privé, qui tient ce rôle différemment».

[102] *Ibid.* 480: «En filigrane Hagias et Lamprias ont comme modèle de référence une même pratique, qui leur est quotidienne, où partage et communauté peuvent s'exprimer, celle du *symposion*, entendu comme le banquet privé (visible dès le titre du propos), Tous deux s'accordent pour situer dans le passé le repas où l'on partage et ni l'un ni l'autre ne tente de donner un sens et une place à la *dais* dans leur cité, celle du Ier – IIe siècle après J.-C.».

reminiscenza erudita: un uomo estraneo all'ideologia isonomica avrebbe forse potuto riesumare il nesso etimologico tra νόμος e ἴσα νέμειν, ma non avrebbe mai potuto evocare in termini così vivi l'assuefazione del ricco all'«eguaglianza» e l'orgoglio del povero per l'«autonomia». Su questa base, l'idea di una generale incomprensione della spartizione eguale al tempo di Plutarco deve essere senz'altro respinta. Al massimo possiamo ammettere un dissidio tra chi non comprendeva o piuttosto avversava i valori cui rimandava la spartizione eguale, e chi invece non solo li comprendeva ma li considerava salutari per la vita civica[103].

È giunto il momento, dunque, di restituire questa testimonianza alla cultura politica della città greca di età altoimperiale. Ricapitoliamone i punti salienti: 1) ancora in questa epoca il rito pubblico continuava a prevedere forme di spartizione eguale; 2) queste forme potevano ancora essere giustificate nell'alveo di una più ampia concezione isonomica concernente il corretto uso dei 'beni comuni'; 3) esse instillavano nei partecipanti, ricchi e poveri, valori squisitamente isonomici come «eguaglianza» e «autonomia». Com'è facile vedere, questi dati comportano un certo scarto rispetto a un'immagine corrente delle pratiche redistributive di età imperiale: se a queste pratiche si attribuisce talora una funzione gerarchizzante, qui troviamo al contrario distribuzioni che rafforzano tra i cittadini un sentimento di eguaglianza. Questo scarto può spiegarsi, almeno in parte, se consideriamo che la testimonianza di Plutarco si riferisce a distribuzioni pubbliche, mentre le altre testimonianze a nostra disposizione, offerte soprattutto dall'epigrafia onoraria, si riferiscono prevalentemente a distribuzioni evergetiche. L'opposizione tra gerarchia ed eguaglianza potrebbe quindi essere connessa, sia pure imperfettamente, a quella tra privato e pubblico, e rimandare al fatto che se l'evergete, disponendo dei suoi beni, può talora decidere di privilegiare alcuni settori della cittadinanza, il magistrato che usa fondi pubblici deve tendenzialmente coinvolgere in modo eguale tutti i cittadini. Non si tratta, dunque, di scegliere tra la testimonianza di Plutarco e quella delle fonti epigrafiche, privilegiando una prospettiva a discapito dell'altra. Dobbiamo piuttosto immaginare uno scenario complesso, in cui i criteri gerarchizzanti di alcune distribuzio-

[103] Qui sarebbe interessante sapere a chi tra i due interlocutori vadano le simpatie di Plutarco. In un altro capitolo delle *Questioni conviviali*, concernente la disposizione dei convitati durante i banchetti privati, Plutarco media tra la posizione del padre, ancorata a una visione gerarchica, e quella più 'democratica' dei fratelli Timone e Lampria (*Quaest. Conv.* I 2, spec. 616e-f): Brenk 1977, pp. 77-9.

ni evergetiche potevano convivere con i criteri egualitari di distribuzioni eminentemente pubbliche.

***

L'insieme delle testimonianze esaminate ci consente di trarre alcune conclusioni sulla cultura politica della città greca di età altoimperiale. Innanzitutto, l'antico ideale di democrazia, sebbene in parte contraddetto dalla concreta evoluzione istituzionale, non aveva perso la propria funzione di valore di riferimento; in secondo luogo, nelle relazioni sociali dominava ancora uno stile latamente egualitario e l'esibizione delle differenze era considerata, in linea generale, inopportuna; infine, il rito pubblico attribuiva ancora un ruolo cruciale al principio della spartizione eguale e tale principio poteva essere interpretato alla luce di una concezione squisitamente isonomica. Tutto ciò suggerisce che nella cultura politica greca l'ideale di eguaglianza continuava a rappresentare un elemento vitale. Siamo insomma ricondotti allo scenario tracciato da Peter Brown, nel quale le tendenze gerarchizzanti di una società fortemente competitiva appaiono ancora contenute entro le maglie di un «modello di parità». Se tale scenario fosse confermato, dovremmo concludere che non fu la prima età imperiale, bensì l'avvento della tarda antichità a determinare il collasso del paradigma egualitario, e che solo allora poté affermarsi un nuovo paradigma ispirato a criteri squisitamente gerarchici.

Bibliografia

Adak, Stauner 2006: M.Adak, K. Stauner, *Zur Stellung von Armeeangehörigen in ihren Heimatstädten. Der Fall M. Aurelius Antoninus aus Prusias ad Hypium*, «Gephyra» 3 (2006), pp. 133-168.

Aalders 1982: G. J. D.Aalders, *Plutarch's Political Thought*, Amsterdam-Oxford-New York 1982.

Anderson 1978: G. ,Una s, *Lucian's Nigrinos: the Problem of Form*, «GRBS», 19, 1978, pp. 367-74.

Bailey 2015: C. Bailey, *Honours' in Rhodes: Dio Chrysostom's Thirty-First Oration*, «ICS», 40, 2015, pp. 45-62.

Behr 1968: Ch. A. Behr, *Aelius Aristides and the Sacred Tales*, Amsterdam 1968.

Berthiaume 1982: G. Berthiaume, *Les rôles du mageiros. Étude sur la boucherie, la cuisine, et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden 1982.

Blum 1998: H. Blum, *Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt*, Bonn 1998.

Boulay 2012: Th. Boulay, *Le Tableau d'honneurs d'Antioche du Méandre*, in *Patrie d'origine et patries électives. Les citoyennetés multiples dans le monde grec d'époque romaine.* Actes du colloque international de Tours, 6-7 octobre 2009, éd. par A. Heller et A.-V. Pont, Bordeaux 2012, pp. 61-77.

Bowersock 1969: G. W. Bowersock, *Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969.

Bowie 1970: E. L. Bowie, *Greeks and Their Past in the Second Sophistic*, «P&P», 46, 1970, pp. 3-41.

Brélaz 2021: C. Brélaz, *Democracy, Citizenship(s), and 'Patrotism'. Civic Practices and Discourses in the Greek Cities under Roman Rule*, in *Civic Identity and Civic Participation in Late Antiquity and the Early middle Ages*, éd. par C. Brélaz et E. Rose, Turnhout 2021, pp. 65-90.

Brenk 1977: F. E, Brenk, *In Mist Apparelled Religious Themes in Plutarch's Moralia and Lives*, Leiden 1977.

Brenk 2009: F. E Brenk *"In Learned Conversation". Plutarch's Symposiac Literature and the Elusive Authorial Voice*, in *Symposion and Philanthropia in Plutarch*, a cura di J. Ribeiro-Ferreira *et al.*, Coimbra 2009, pp. 51-62.

Brown 1978: Brown, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge Mass.-London 1978.

Calvo Martínez 1999: J. L. Calvo Martínez, *La epieikeia desde Platòn a Plutarco*, in A. P. Gimenz et alii (eds.) *Plutarco, Platon y Aristoteles.* Actas del V Congreso Internacional de la I.P.S. (Madrid-Cuenca 4-7 de Mayo de 1999) Madrid, pp. 45-61.

Cambiano 2016: G. Cambiano, *Come nave in tempesta. Il governo della città in Platone e Aristotele*, Roma-Bari 2016.

Carlsson 2010: S. Carlsson, *Hellenistic Democracies. Freedom, Independence and Political Procedure in Some East Greek City-States*, Stuttgart 2010.

Carrière 1977: J.-C. Carrière, *À propos de la Politique de Plutarque*, «DHA», 3, 1977, pp. 237-51.

Carrière 1984: *Plutarque, Oeuvres morales*, éd. par J.-C. Carrière, XI, Paris 1984.

Cerri 1969: G. Cerri, 'Ἴσος δασμός come equivalente di ἰσονομία nella silloge teognidea', «QUCC», 8, 1969, pp. 97-104.

Chaniotis 2010: A. Chaniotis, *Illusions of Democracy in the Hellenistic World*, pp. 1-58, http://athensdialogues.chs.harvard.edu/cgi-bin/WebObjects/athensdialogues.woa/wa/dist?dis=43.

Coudry, Kirbihler 2010: M. Coudry, F. Kirbihler, *La* lex Cornelia, *une* lex provinciae *de Sylla pour l'Asie*, in *Administrer les provinces de la République romaine*, éd. par N. Barrandon et F. Kirbihler, Rennes 2010, pp. 133-69.

CUVIGNY 1994: *Dion de Pruse, Discours bithyniens (Discours 38-51)*, a cura di M. CUVIGNY, Paris 1994.

DEMONT 2020: P. DEMONT, *Le tirage au sort des magistrats à Athènes. Un problème historique et historiographique*, in *Sorteggio pubblico e cleromanzia dall'antichità all'età moderna*. Atti della tavola rotonda (Milano 26-27 gennaio 2000), a cura di F. Cordano e C. Grottanelli, Milano 2001, pp. 63-81.

DE ROMILLY 1971: J. DE ROMILLY, *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*, Paris 1971.

DE STE CROIX 1981: G. E. M. DE STE CROIX, *The Class Struggle in the Ancient Greek World from the Archaic Age to the Arab Conquest*, London 1981.

DESIDERI 1978: P. DESIDERI, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Firenze 1978, pp. 299-300.

DESIDERI, P. 1986: P. DESIDERI, *La vita politica cittadina nell'impero: lettura dei Praecepta gerendae rei publicae e dell'An seni res publica gerenda sit*, «Athenaeum», 74, 1986, pp. 371-81.

DESIDERI 2011: P. DESIDERI, *Greek Poleis and the Roman Empire: Nature and Features of Political Virtues in an Autocratic System*, in *Virtues of the People. Aspects of Plutarchan Ethics*, ed. by G. ROSKAM, L. VAN DER STOCKT Leuven 2011, pp. 83-98.

DETIENNE 1979: M. DETIENNE, *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, éd. par Id., J.-P. Vernant, Paris 1979.

DETIENNE, M. 1993: M. DETIENNE, *I limiti della spartizione in Grecia*, in *Sacrificio e società nel mondo* antico, a cura di C. Grottanelli e N. F. Parise, Roma-Bari 1993.

DURAND 1979: J.-L. DURAND, *Bétes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger*', in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, éd. par M. Detienne, et J.-P. Vernant, Paris 1979, pp. 133-65.

EKROTH, G. 2008: G. EKROTH, *Meat, Men and God: On the Division of Animal victis at Greek Sacrifices*, in ΜΙΚΡΟΣ ΙΕΡΟΜΝΗΜΩΝ: Μελέτες εις μνήμην *Michael H. Jameson*, ed. by A. Matthaiou and I. Polinskaa, Atene 2008, pp. 259-90.

EHRENBERG 1927: V. EHRENBERG, s.v. *Losung*, in *RE*, XIII, 1927, coll. 1451-1504.

EHRENBERG 1940: V. EHRENBERG, s.v. *Isonomia*, in *RE*, suppl. VII, coll. 293-301.

FERNOUX 2007: H. L. FERNOUX, *L'institution populaire dans les cités grecques d'Asie mineure sous le Haut-Empire. Remarques sur la composition sociologique et l'activité politique des assemblées populaires (Ier-IIIsiècle ap. J.-C.)*, in *Survivances et métamorphoses*, éd. par H. Duchêne, Dijon 2007, pp. 19-73.

FERNOUX 2011: H. L. FERNOUX, *Le demos et la cité. Communautés et assemblées populaires en Asie mineure à l'époque imperiale*, Rennes 2011.

FERNOUX 2019: H. L. FERNOUX, *Le colonies romaines dans le Nord-ouest de*

l'Asie mineure (Alexandreia Troas, Lampsaque, Parion et Apamee Myrléa): les conditions de leur fondation et leur évolution sociologique à l'époque imperiale, in *Roman Imperial Cities in the East and in Central-Southern Italy*, ed. by N. Andrade *et al.*, Roma 2019, pp. 107-39.

Ferrary 1987-1989: J.-L. Ferrary, *Les Romains de la république et les démocraties grecques*, «Opus», 6-8, 1987-1989, pp. 210-3.

Ferrary 1987: J.-L. Ferrary, *Cicéron (De re publica 3, 35, 48) et les institutions rhodiennes*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, II, Urbino 1987, pp. 247-52.

Ferrary 1991: J.-L. Ferrary, *Le statut des cités libres dans l'Empire romain à la lumière des Inscriptions de Claros*, «CRAI», 135, 1991, pp. 557-77.

Follet 1972: S. Follet, *Flavius Euphanès d'Athènes, ami de Plutarque*, in *Mélanges de linguistique et de philologie grecques offerts à Pierre Chantraine*, Paris 1972.

Fornara 1966: C. W Fornara, *Sources of Plutarch's «An seni sit gerenda res publica»*, «Philologus», 110, 1966, pp. 119-27.

Franco 2008: C. Franco, *Aelius Aristides and Rhodes: Concord and Consolation*, in W. V. Harris, B. Holmes, *Aelius Arisyides between Greece, Rome and the Gods*, Leiden 2008, 217-49.

Gabrielsen 1997: V. Gabrielsen, *The Naval Aristocracy of Hellenistic Rhodes*, Aarhus 1997.

Garofoli 2016: P. Garofoli, *Dione Crisostomo, discorso* Ai Rodii *(*or. *31). Introduzione, traduzione e commento*, diss. Cassino 2016.

Gauthier, P. 1984: P. Gauthier, *La cités hellénistiques: épigraphie et histoire des institutions et des régimes politiques,* in *Actes du VIII[e] congrès international d'épigraphie grecque et latine*', Atene 1984, pp. 82-107.

Gauthier 1985: P. Gauthier, *Les Cités greques et leur bienfaiteurs* Paris 1985.

Giardina 1989: A. Giardina, *Uomini e spazi aperti*, in *Storia di Roma*, IV, *caratteri e morfologie*, Torino 1989, 76-77.

Grieb 2008: V. Grieb, *Hellenistische Demokratie. Politische Organisation und Struktur in freien griechischen Poleis nach Alexander dem Grossen*, Stuttgart 2008.

Guerber 2009: E. Guerber, *Les cités grecques dans l'Empire romain. Les privilèges et les titres des cités de l'Orient hellénophone d'Octave Auguste à Dioclétien*, Rennes 2009.

Guerber 2017: E. Guerber, *La* colonie d'Apamée-Myrlea*: 'un îlot de romanité en pays grec'?* in *L'Héritage grec des colonies romaines d'Orient. Interactions culturelles dans les provinces hellénophones de l'empire romain*, éd. par C. Brélaz, Paris 2017, 175-200.

Hamon 2005: P. Hamon, *Le Conseil et la participation des citoyens: les mutations*

de la basse époque héllenistique, in *Citoyenneté et participation à la basse époque héllenistique*, hrsg. von P. Frölich et Ch. Müller, Genéve 2005, pp. 121-44.

Hamon 2012: P. Hamon, *Gliechheit, Ungleichheit und Euergetismus: die isotes in den kleinasiatischen Poleis der hellenistischen Zeit*, in *"Demokratie" im Hellenismus. Von der Herrschaft des Volkes zur Herrschaft der Honoratioren?*, hrsg. von Ch. Mann und P. Scholz, Mainz am Rhein 2012, pp. 56-73.

Halfmann 2002: H. Halfmann, *Die selbstverwaltung der kaiserzeitlichen Polis in Plutarchs Schrift Praecepta gerendae reipublicae*, «Chiron», 32, 2002, pp. 83-95.

Harvey 1965: F.D. Harvey, *Two Kinds of Equality*, «C&M», 26, 1965, 101-146.

Heller 2006: A. Heller, *"Les bêtises des Grecs". Conflitis et rivalités entre cités d'Asie et de Bithynie à l'époque romaine (129 a.C.-235 p. C.)*, Bordeaux 2006.

Heller 2009: A. Heller, *La cité grecque d'époque impériale: vers une société d'ordres*?, «Annales ESC», 64, 2009, pp. 341-73.

Heller 2013: A. Heller, *Les institutions civiques grecques sous l'empire: romanisation ou aristocratisation?* in *Les Grecs héritiers des Romains*, éd. par P. Schubert, Vandouvre-Genève, pp. 206-12.

Herrmann 1971: P. Herrmann, *Zwei Inschriften aus Kaunos und Baba Dag*, «OpAth», 10, 1971, pp. 36-9.

Hirzel 1907: R. Hirzel, *Themis, Dike und Verwandtes*, Leipzig 1907.

Jacques, Scheid 1991: F. Jaques, J.Scheid, *Roma e il suo impero. Istituzioni, economia, religione*, Roma-Bari 1992.

Jones 1940: A. H. M. Jones, *The Greek City from Alexander to Constantine*, Oxford 1940.

Jones 1957: A. H. M. Jones, *Athenian Democracy*, Oxford 1957.

Jones 1966: C. P. Jones, 'Towards a Chronology of Plutarch Works', «JRS», 56, 1966. pp. 61-74.

Jones 1971: C. P. Jones, *Plutarch and Rome*, Oxford 1971.

Jones 1986: C. P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge Mass.-London 1986.

Jones 1978: C. P. Jones, *The Roman World of Dio Chysostom*, Cambridge 1986.

Kolendo 1981: J. Kolendo, *La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire romain,* «Ktema», 6, 1981, pp. 301-15.

Lamar Crosby 1986: *Dio Chrysostom*, IV, a cura di H. Lamar Crosby Cambridge Mass.-London 1986.

La Rocca 2005: A. La Rocca, *Diritto di iniziativa e potere popolare nelle assemblee cittadine greche*, in *Politica e partecipazione nelle città dell'impero romano*, a cura di F. Amarelli, Roma 2005, pp. 93-118.

La Rocca 2009: A. La Rocca, *Elio Aristide e le assemblee popolari* «MedAnt», 12, 393-408.

La Rocca, A. 2013: A. La Rocca, *Apuleio e gli ἐκκλησιασταὶ*, in *Parole in movimento: linguaggio politico e lessico storiografico nel mondo ellenistico: linguaggio politico e lessico storiografico nel mondo ellenistico.* Atti del convegno internazionale, Roma 21-23 febbraio 2011, a cura di M. Mari e J. Thornoton, Pisa-Roma 2013, pp. 207-19.

La Rocca 2019: A. La Rocca, *Quando sono scomparse le assemblee popolari delle città greche?* «ScAnt», 25, 2019, pp. 25-38.

Larsen 1945: J.A.O. Larsen, *Representation and Democracy in Hellenistic Federalism*, «CPh» 40, 1945, pp. 65-97.

Lavalli-Lestrade 2003: I. Lavalli-Lestrade, *Remarques sur les élites dans les poleis hellénistiques* in *Les élites et leurs facettes: les élites locales dans le monde hellénistique et romain*, éd. par M. Cébeillac-Gervasoni et L. Lamoin, Roma 2003, pp. 51-64.

Lévéque, Vidal-Naquet 1964: P. Lévéque, P. Vidal-Naquet, *Clisthène l'Athénien: Essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque de la fin du VI[e] siècle à la mort de Platon*, Paris 1964.

Lewin 1995: A. Lewin, *Assemblee popolari e lotta politica nelle città dell'impero romano*, Firenze 1995.

Ma 2000: J. Ma, *Public Speech and Community in the Euboicus*, in *Dio Chrysostom*, a cura di S. Swain, Oxford 2000, pp. 108-24.

Ma 2018: J. Ma, *Whatever Happened to Athens? Thoughts on the Great Convergence and Beyond*, in *The Hellenistic Reception of Classical Athenian Democracy and Political Tought*, ed. by M. Canevaro and B. Gray, Oxford 2018.

MacMullen 1974: R. MacMullen, *Roman Social Relations 50 B.C. to A.D.* 284, New Haven-London 1974.

MacMullen 1988: R. MacMullen, *The Corruption and the Decline of Rome*, New Haven-London 1988.

Mann 2012: Ch. Mann, *Gleichheiten und Ungleichheiten in der hellenistischen Polis: Überlegungen zum Stand der Studien*, in *"Demokratie" im Hellenismus. Von der Herrschaft des Volkes zur Herrschaft der Honoratioren?*, hrsg. von Id. und P. Scholz, Mainz am Rhein 2012, pp. 11-7.

Mazzarino 1947: S. Mazzarino, *Fra Oriente e Occidente. Ricerche di storia greca arcaica*, Firenze 1947.

Mazzarino 1973: S. Mazzarino *L'impero romano*, Roma-Bari 1973.

Meeusen 1916: M. Meeusen, *Plutarch's Sciences of Natural Problems. A Study with Commentary on* Quaestiones naturales, Leuven 1916.

Meier 1980: Ch. Meier, *Die Entstehung des politischen bei den Griechen*, Frankfurt am Main 1980.

Meier, Ch. 1985: Ch. Meier, *Politica e grazia*, Bologna 1985.

Meiksins Wood 1988: E. Meiksins Wood, *Peasant-Citizen and Slave. The Foundations of Athenian Democracy*, London-New York 1988.

Migeotte 1989: L. Migeotte, *Démocratie et entretien du peuple à Rhodes d'après Strabon*, XIV, 2, 5, «REG», 102, 1989, pp. 515-28.

Migeotte 1997: L. Migeotte, *L'évergétisme des citoyens aux périodes classique et hellénistique*, in *Actes du Xe Congrès international d'épigraphie grecque et latine. Nîmes, 4-9 octobre 1992*, éd. par M. Christol et O. Masson, Paris 1997, pp. 183-96.

Momigliano 1951: A. Momigliano, rec a Ch. Wirszubski, *Libertas as a Political Idea in Roma during the Late Republic and Early Principate*, Cambridge 1950, «JRS», 41, 1951, pp. 146-53.

Musti 1967: D. Musti, *Polibio e la democrazia*, «ASNP», 36, 1967, pp. 155-207.

Musti 1995: D. Musti, *Demokratía. Origini di un'idea*, Roma-Bari 1995.

Müller 1995: H. Müller, *Bemerkungen zu Funktion und Bedeutung des Rats in den hellenistischen Städten,* in *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus*, hrsg. von M. Wörrle und M. P. Zanker, Munich 1995, pp. 41-54.

Ober 1989: J. Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton 1989.

Nesselrath 2009: H. G. Nesselrath, *The Tale of Two Cities - Lucian on Rome and Athens*, in *A Lucian for Our Times*, ed. by A. Barthes, Newcastle 2009, pp. 121-35.

Nörr 1966: D. Nörr, *Imperium und Polis in der Hohen Prinzipatszeit*, München 1966.

Oppeneer 2018: Th. Oppeneer, *Assembly Politics and the Rhetoric of Honour in Chariton, Dio of Prusa and John Chrysostom*, «Historia», 67, 2018, pp. 223-343.

Quass 1979: F. Quass, *Zur Vefassung der griechischen Städte im Hellenismus*, «Chiron», 9, 1979, pp. 37-52.

Quass 1993: F. Quass, *Die Honoratiorenschicht in den Städten der griechischen Ostens. Untersuchungen zur politischen und sozialen Entwicklung in hellenistischer und römischer Zeit*, Stuttgart 1993.

Raaflaub 1985: K. Raaflaub, *Die Entdeckung der Freiheit. Zur historischen Semantik und Gesellschaftgeschichte eines politischen Grudbegriffs der Griechen*, Munich 1985.

Raaflaub 1996: K. Raaflaub *Equalities and Inequalities in Athenian Democracy*, in *Demokratia. A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*, ed. by J. Ober and Ch. Hedrick, Princeton 1996, pp. 139-74.

Reinhold 1970: M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Brussels 1970.

Robert 1972: J. Robert, L. Robert, *Bulletin épigraphique*, «REG», 85, 1972, pp. 364-526.

Rogers 1991: G. M. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos: Foundation Myths of a Roman City*, London-New York.

Robert 1945: L. Robert, *Le sanctuaire de Sinouri près de* Mylasa, Paris 1945.

Robert 1960: L. Robert *Recherches épigraphiques*, «REA», 62, 1960, pp. 276-361.

Salmeri 1982: G. Salmeri *La Politica e il potere. Saggio su Dione di Prusa*, Catania 1982.

Salmeri 2000: G. Salmeri, *Dio, Rome and Civic Life in Asia Minor,* in *Dio Chrysostom*, ed. by S. Swain, Oxford 2000, pp. 53-96.

Salmeri 2011: G. Salmeri *Reconstructing the Political Life and Culture of the Greek Cities of The Roman Empire*, in *Political Culture in the Greek City after the Classical Age*, ed. by O. van Nijf and R. Alston, Louvain 2011, pp. 197-214.

Savalli-Lestrade 2003: I. Savalli-Lestrade, *Remarques sur les élites dans les poleis hellénistiques*, in *Les élites et leurs facettes. Les élites locales dans* le *monde hellénistique et romain*, éd. par M. Cébeillac-Gervasoni et L. Lamoine, Rome-Clermont-Ferrand 2003, pp. 51-64.

Schmitt-Pantel 1992: J. P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités greques*, Roma 1992, 354-5.

Schmitt 1997: Th. Schmitt, *Bildung und Macht. Zur sozialen und politischen Funktion der zweiten Sophistik in der griechischen Welt der Kaiserzeit*, München 1997.

Schwertheim 1978: E. Schwertheim, *Ein Postumer Ehrenbeschluss für Apollonis in Kyzikos* «ZPE», 29, 1978, pp. 213-28.

Sève 1979: M. Sève, *Un décret de consolation à* Cyzique, «BCH», 103, 1979, pp. 327-59.

Sherk 1990: R. K. Sherk, *The Eponimous Officials of the Greek Cities I*, «ZPE», 83, 1990, pp. 249-88.

Sidebottom 1992: H. Sidebottom, *The Date of Dio of Prusa's Rhodian and Alexandrian Orations*, «Historia», 41, 1992, pp. 407-19.

D.B. Small 2008: *Social Correlations to the Greek Cavea in the Roman Period,* in *Roman Architecture in the Greek World*, ed. by S. Macready, F. H. Thompson, London, 85-93.

Smith 1998: R.R.R. Smith, *Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D.*, «JRS», 88, 1998, pp. 56-93.

Stadter 2014: Ph. A. Stadter, *Plutarch and his Roman Readers*, Oxford 2014.

Starr 1952: Ch. G. Starr, *The Perfect Democracy of the Roman Empire*, «AHR», 58, 1952, pp. 1-16.

de Ste. Croix 1981: G. E. M. de Ste. Croix, *The Class Struggle in the Ancient Greek World*, London 1981.

Stertz 1994: S. A. Stertz, *Aelius Aristides' Political Ideas*, in *ANRW*, II 34.2, Berlin-New York 1994, pp. 1248-70.

Svembro 1982: J Svembro, *À Mégara Hyblaea: le corps géomètre*, «Annales ESC», 37. 5-6, 953-964.

Swain, S. 1996: S. Swain, *Hellenism and Empire. Language, Classicism and Power in the Greek World, AD 50-250*, Oxford 1996.

Thériault 1996: G. Thériault, *Le culte d'*Homonoia *dans les cités grecques*, Lyon-Québec 1996.

Thornton 1999: J. Thornton, *Una città e due regine*. *Eleutheria e lotta politica a Cizico fra gli Attalidi e i Giulio Claudi*, «MedAnt», 2, 1999, pp. 497-538.

Thornton 2001: J. Thornton, *Gli aristoi, l'akriton plethos e la provincializzazione della Licia nel monumento di Patara*, «MedAnt» 4, 2001, pp. 427-46.

Thornton 2019: J. Thornton, *Istituzioni democratiche e tensioni sociali: dalla pólis ellenistica alla città imperiale*', in *Roman Imperial Cities in the East and in Central-Southern Italy*, ed. by N. Andrade *et al.*, Roma 2019, pp. 55-90.

Tsoukala 2009: V. Tsoukala, *Honorary Shares of Sacrificial Meat in Attic Vase Paintings. Visual Signs of Distinctions and Civic Identity*, «Hesperia», 78, 2009, pp. 1-40.

Valgiglio 1976: *Plutarco. Praecepta gerendae reipublicae*, a cura di E. Valgiglio, Milano 1976.

Van Nijf1997: O. M. Van Nijf, *The Civic World of the Professional Associations in the Roman East*, Amsterdam 1997.

Vernant, 1965: J.-P. Vernant, *Espace et organisation politique en Grèce ancienne*, «Annales», 20, 1965, pp. 576-95.

Veyne 2005: P. Veyne, *L'identité grecque contre et avec Rome*, in Id., *L'empire gréco-romain*, Paris 2005.

Vlastos 1953: G. Vlastos, *Isonomia*, «AJPh», 74, 1953, pp. 337-66.

Vlastos 1973: G. Vlastos, ΙΣΟΝΟΜΙΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, in Id., *Platonic Studies*, Princeton 1973, pp. 178-83.

Voelke 2012: P. Voelke, *Les failles de la κοσμιότης dans la Samienne de Ménandre*, 86 (2012), pp. 123-141.

Walser, A. 2012: 'ΔΙΚΑΣΤΗΡΙΑ. Rechtsprechung und Demokratie in den hellenistischen Poleis', in *"Demokratie" im Hellenismus. Von der Herrschaft des Volkes zur Herrschaft der Honoratioren? (Die hellenistische Polis als Lebensform 2),* hrsg. von Chr. Mann und P. Scholz, Mainz 2012, pp. 74-108.

Wôrrle 2000: M. Wôrrle, *Pergamon um 133 v. Chr.*, «Chiron», 30, 2000, pp. 543-76.

Wôrrle 2005: M. Wôrrle, *La politique des évergètes et la non-participation des citoyens. Le cas de Maronée sous l'empereur Claude*, in *Citoyenneté et*

participation à la basse époque hellenistique, éd. par P. Frölich et Ch. Müller, Genéve 2005, pp. 145-61.

Zanker 1995: P. Zanker, *Brüche im Bürgerbild? Zu bürgerlichen Selbstdarstellungen in den hellenistischen Städten*, in *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus*, hrsg. von M. Wörrle und P. Zanker, Münich 1995, pp. 254-8.

Zuiderhoek 2008: A. Zuiderhoek, *On the Political Sociology of the Imperial Greek City*, «GRBS», 48, 2008, pp. 417-45.

Zuiderhoek 2009: A. Zuiderhoek, *The Politics of Munificence in the Roman Empire. Citizens, Elites and Benefactors in Asia Minor*, Cambridge 2009.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 332-339

Writing in Gold and Silver. Byzantine Ink Recipes from MS Bononiensis 1808*

Giacomo Montanari, Eugenio Villa

Abstract The article examines six hitherto unpublished Byzantine recipes for the production of gold and silver inks preserved in MS 1808 of the University Library of Bologna. The study of these recipes raises a number of problems of interpretation regarding the substances and procedures involved, which we seek to resolve by taking into account the philological and linguistic aspects as well as the chemical and technological ones.

Keywords History of Science; Inks; Replication; Pigments

Giacomo Montanari is a research fellow for the project *AlchemEast in the West: Graeco-Arabic Alchemy in Western Europe* (PI Prof. Matteo Martelli, ID R18W2STNE2) at the University of Bologna. Coming from a background in Chemistry and in Pharmaceutical Sciences, his research involves the investigation of historical technological practices with a focus on experimental replications.

Eugenio Villa holds a degree in Classics from the University of Udine and a PhD in Classics from the Scuola Normale Superiore (Pisa) and the École Pratique des Hautes Études (Paris). Between 2022 and 2024 he was a postdoctoral fellow in the FARE project *The Western AlchemEast: Graeco-Arabic Alchemy in Early Modern Europe* (University of Bologna). He is currently a postdoctoral fellow within the 2022 PRIN project *Reception and Transmission of Greek Texts from Byzantium to the Renaissance: Towards a Repertorium of the Greek Scribes in the Italian Libraries* (University of Udine).



Peer review
Submitted 15.01.2024
Accepted 05.03.2024
Published 29.07.2024

Open access

giacomo.montanari14@unibo.it,
eugenio.villa@uniud.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_12

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 332-339

Writing in Gold and Silver. Byzantine Ink Recipes from MS Bononiensis 1808*

Giacomo Montanari, Eugenio Villa

Abstract L'articolo prende in esame sei ricette bizantine finora inedite per la produzione di inchiostri d'oro e d'argento contenute nel codice 1808 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Lo studio di queste ricette fa emergere alcuni problemi interpretativi circa le sostanze e le procedure utilizzate, i quali si tenta di risolvere tenendo conto tanto degli aspetti filologico-linguistici, quanto di quelli chimici e tecnologici.

Parole chiave Storia della scienza; Inchiostri; Repliche; Pigmenti

Giacomo Montanari è assegnista di ricerca per il progetto FARE *AlchemEast in the West: Graeco-Arabic Alchemy in Western Europe* (PI Prof. Matteo Martelli, ID R18W-2STNE2) presso l'Università di Bologna; la sua attività di ricerca è incentrata sullo studio di pratiche scientifico-tecnologiche di interesse storico, in modo particolare attraverso repliche sperimentali supportate dai sui studi pregressi nel campo della Chimica e delle Scienze Farmaceutiche.

Eugenio Villa si è laureato in lettere classiche presso l'Università di Udine e ha conseguito il dottorato di ricerca in scienze dell'antichità presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e l'École Pratique des Hautes Études di Parigi. Dal 2022 al 2024 è stato assegnista ricerca per il progetto FARE *The Western AlchemEast: Graeco-Arabic Alchemy in Early Modern Europe* presso l'Università di Bologna. Attualmente è assegnista di ricerca per il progetto PRIN 2022 *Reception and Transmission of Greek Texts from Byzantium to the Renaissance: Towards a Repertorium of the Greek Scribes in the Italian Libraries* presso l'Università di Udine.



Revisione tra pari
Submitted 15.01.2024
Accepted 05.03.2024
Published 29.07.2024

Accesso aperto

giacomo.montanari14@unibo.it,
eugenio.villa@uniud.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_12

Writing in Gold and Silver. Byzantine Ink Recipes from MS Bononiensis 1808*

Giacomo Montanari, Eugenio Villa

During Late Antiquity and the Middle Ages, both in the Byzantine world and in the West, most of the processes involved in book production were carried out by craftsmen, from the making of the writing materials to the copying of texts and the binding of the actual books. The knowledge and skills required to carry out these operations were almost exclusively passed on orally, from master to apprentice, from teacher to pupil. It is therefore not surprising that manuals and collections of recipes with instructions on book production technique are exceedingly rare, especially in the Byzantine world, where book production has historically been a much less organised and structured industry than in the West. For this reason, the few ancient and medieval collections that have come down to us – such as the Leiden Papyrus X or the *Mappae Clavicula* – play a fundamental role in palaeography, codicology, and the history of technical sciences. While these key texts have rightly been studied in depth, however, especially from a technical and chemical point of view[1], many other recipes and sets of instructions have been neglected, some because they are preserved in late manuscripts and are therefore considered to be later developments of the more ancient collections, others simply because they are unedited and unknown. The latter is particularly the case when it comes to ink production. Indeed, since copyists themselves prepared their own inks, it is not uncommon to find recipes written down extempora-

* This paper was written within the research project FARE *The Western AlchemEast: Graeco-Arabic Alchemy in Early Modern Europe*. We would like to thank Lucia Maini, Marianna Marchini, and Matteo Martelli for their advice and guidance, Eduardo A. Escobar for his help in proofreading the paper, and the anonymous reviewers for their insightful remarks.

[1] Particularly noteworthy is V. Trost, *Gold- und Silbertinten. Technologische Untersuchungen zur abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter*, Wiesbaden 1991.

neously in notebooks or in the guard-sheets of a manuscript, but these types of sources are rarely accounted for in catalogues. An important step forward in this regard was made a dozen years ago by Peter Schreiner and Doris Oltrogge, who published and commented on eighty Byzantine recipes for ink and dye production from various late Byzantine manuscripts[2].

The present paper aims to contribute to this field of research by examining six recipes to produce gold and silver inks known only from Codex 1808 of the Bologna University Library[3]. Moreover, a number of these recipes have also been replicated in a modern laboratory, to gain a better understanding of their content and to suggest an interpretation for some of the more obscure indications. The paper is composed in two parts: the first part, written by Eugenio Villa, is devoted to the philological questions raised by these recipes and to how they relate to ancient and medieval texts on the same subjects; the second part, written by Giacomo Montanari, consists of some notes related to the experimental replication of these recipes[4]. Despite this division, we would like to emphasise that this has been a joint effort and that the results presented here have only been possible by combining our different expertise.

[2] P. Schreiner, D. Oltrogge, *Byzantinische Tinten-*, *Tuschen- und Farbrezepte*, Wien 2011. For an overview of the studies that preceded this book see pp. 16-7.

[3] The recipes are listed in C.O. Zuretti, *Catalogue des manuscrits alchimiques grecs*, vol. II: *Les manuscrits italiens*, Bruxelles 1927, pp. 143-4 and G. Pausillo, *Un nuovo catalogo dei manoscritti alchemici greci delle biblioteche italiane*, Tesi di Dottorato, Bologna 2022, pp. 45-6. Both scholars mistakenly merge recipes [4] and [5] into a single one, giving the incipit of [4] and the explicit of [5]. Recipes [1] and [2] have been recently edited in M. Martelli, *Late Byzantine Alchemical Recipe Books. Metallurgy, Pharmacology, and Cuisine*, in P. Bouras-Vallianatos, D. Stathakopoulos (edd.), *Drugs in the Medieval Mediterranean. Transmission and Circulation of Pharmacological Knowledge*, Cambridge 2023, pp. 336-65, at 347.

[4] The chemical issues are discussed in more detail in G. Montanari, E. Villa, L. Maini, *Scrivere in Oro e Argento*, in *Rendiconti - Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL. Memorie di Scienze Fisiche e Naturali*, 141, pp. 213-219, Roma 2023, part of ISBN 978-88-98075-55-3

Part 1

1.1 *The manuscript*

MS Bononiensis 1808[5] is a paper codex of 332 folios dating from the second half of the 14th century. It was copied, almost in its entirety, by a single anonymous hand[6] and it contains extracts from a wide range of scientific texts, the majority of which is medical in nature. At fol. 310r a different hand wrote the following *ex-libris*: «Νικηφόρος Δούκας ὁ Μαλάκης». Spyridon Lambros proposed to identify the owner with Nikephoros Doukas Palaiologos Malakes, a physician in emperor Manuel II Palaiologos' retinue during his military campaign in the Peloponnese in 1415[7]. This identification was later accepted by Ioannes Polemis and Giuseppe De Gregorio[8], and may now be definitively proven by an additional, previously unnoticed *ex-libris* on fol. 332v: «Νικηφόρος Δούκας ὁ Μαλάκης ὁ δούλος τοῦ κρατεοῦ καὶ ἀγίου ἡμῶν αὐφθέντου καὶ βασι[λέως]» (sic omnia). It is likely that the *ex-libris* also recorded the emperor's name before the pages were trimmed. The extant Greek-style binding is made with uncovered wooden boards, so it is not possible to say when it was made, though certainly after Nikephoros came into possession of the manuscript. The paper appears to be of Western manufacture, with no discernible watermark. The manuscript's provenance prior to its arrival at the University Library of Bologna is unknown.

[5] Pausillo, *Un nuovo catalogo*, n. 3, pp. 44-52; G. De Gregorio, *Un'aggiunta su copisti greci del secolo XIV: a proposito di Giovanni Duca Malace, collaboratore di Giorgio Galesiota nell'*Athen. EBE 2, «Νέα Ῥώμη», 16, 2019, pp. 161-275, at 252-3; Zuretti, *Catalogue*, n. 3, pp. 143-4; A. Olivieri, *Codices Graeci Bononienses*, «SIFC», 3, 1895, pp. 387-466, at 389-96. The manuscript is digitized at the following link https://historica.unibo.it/handle/20.500.14008/79659.

[6] De Gregorio, *Un'aggiunta*, n. 5, p. 252 n. 210 argues that the scribe's handwriting shows «spiccati caratteri provinciali», though without further elaboration on the matter.

[7] S. Lambros, *Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι καὶ κτήτορες κωδίκων κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνας καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας*, «Νέος Ἑλληνομνήμων», 4, 1907, pp. 152-87, 303-57, at 181-2. Cf. *PLP* 16454; A. Cataldi Palau, *Mazaris, Giorgio Baiophoros e il monastero di Prodromo Petra*, «Νέα Ῥώμη» 7, 2010, pp. 367-97, at 370 n. 15.

[8] De Gregorio, *Un'aggiunta*, n. 5, pp. 252-3; I. Polemis, *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography*, London 1968, pp. 141-2.

1.2. *Critical edition and translation*[9]

Recipe [1]: Bonon. 1808, fol. 46v lines 1-4

Ἀργυρογραφίας ἐπιστήμη· λαβὼν ῥίνισμα ἀργύρου τρίψον μετὰ ὑδραργύρου εἰς θυίαν ψήφινον καὶ μίξας κόμμι ἀρκοῦν γράφε.

Transl.: Knowledge of silver ink. Take filings of silver, grind them with mercury in a marble mortar; mix it with enough gum Arabic and write.

Recipe [2]: Bonon. 1808, fol. 46v lines 4-6

Ἀργυρογραφίας ἐπιστήμη· τοῦ μολύβδου τὸ ἀπόκαυμα λαβὼν, ὠοῦ τὸ λεπτὸν βρέξας καὶ τρίψας γράφε.

λεπτὸν cod.] λευκὸν fort. recte Martelli

Transl.: Knowledge of the silver ink. Take a burnt part of lead, soak it in egg white, mix it and write.

Recipe [3]: Bonon. 1808, fol. 54v lines 1-6

Περὶ χρυσογραφίας σκευασία· λαβὼν ἀρσενικοῦ νομίσματα τρία καὶ Ἰνδανίκου σιδήρου ῥινίσματος ὀγγίας τὸ ἥμισυ καὶ ἐνώσας ἔμβαλε ἐν βουτίῳ ὀστρακίνῳ σὺν ὄξει· καὶ καύσας αὐτὰ χῦσον καὶ λείωσον. Εἶθ' οὕτως λάβον χάλξ πυρροῦ ὀγγίαν μίαν καὶ ἀρσενικοῦ νόμισμα ἕν καὶ μόλυβδον νομίσματα τρία καύσας πάλιν κάμνε.

εἶθ' cod.] ἢ fort. corrigendum
πυρροῦ ego] τυροῦ cod.

Transl.: Preparation of the gold ink. Take three ounces of orpiment and one ounce of Indian iron filings, mix them and put them in a ceramic crucible with vinegar. Fire, then pour and grind. After that, add one ounce of yellowish calx, one ounce of orpiment and three pounds of lead. Fire again and wrought.

[9] I have tacitly corrected the few phonetic or palaeographic errors made by the scribe, while retaining spellings, accents, and grammatical constructions attested in other Byzantine texts recorded in the *TLG* or in D. Holton *et al.*, *Cambridge Grammar of Medieval and Early Modern Greek*, Cambridge 2019.

Recipe [4]: Bonon. 1808, fol. 54v ll. 7-10
<Χ>ρυσογραφίας ἐπιστήμη· λαβὼν ἀρσενικοῦ ὀγγίαν μίαν καὶ ῥινίσματος χάλξ πυρροῦ ὀγγίαν μίαν, ταῦτα ἑνώσας μετ᾽ ὄξους ἕψει ἐν βουτίῳ ὀστρακίνῳ ἐπ᾽ ἀνθράκων καὶ γράφε.

ὀγγίαν μίαν...ὀγγίαν μίαν cod.] ὀγγίαν μίαν...ὀγγίας τρεῖς aut νόμισμα ἕν...ὀγγίαν μίαν fort. corrigendum
χάλξ ego] χάρξ cod.
πυρροῦ ego] πυροῦ cod.

Transl.: Knowledge of the gold ink. Take one ounce of orpiment and one ounce of filings of yellowish calx. Put them with vinegar in a ceramic crucible on charcoal, boil it down and write.

Recipe [5]: Bonon. 1808, fol. 54v lines 10-14
Χρυσογραφίας σκευασία· λαβὼν ῥινίσματα ἠλέκτρου καὶ κασσιτέρου ῥινίσματα καὶ ἀρσενικοῦ καὶ θείου ἀπύρου καὶ μολύβδου καθαροῦ ἀνὰ νόμισμα ἕν, ταῦτα ἑνώσας ἐν ὀστρακίνῳ βουτίῳ σὺν ὄξει καῦσον καὶ κάμνε.

Transl.: Preparation of the gold ink. Take filings of electrum, filings of tin, orpiment, unburned sulphur, pure lead, one pound each; put them in a ceramic crucible with vinegar, fire and wrought.

Recipe [6]: Bonon. 1808, fol. 62v lines 2-16
Σκευασία τῆς χρυσογραμμίας· ὀφείλῃς λαβεῖν χρυσάφιν μάλαγμα καὶ λεπτύνας αὐτὸ καλῶς, βάλον εἰς τὸ χωνείον καὶ καθίσας τοῦτο ἐπ᾽ ἄνω τῶν ἀνθράκων καὶ ἀναλύσας βάλον ὕδωρ ἀργύρου. Μετὰ δὲ τὸ καταβαλεῖν ὁ ὑδράργυρος, τὸν χρυσὸν ἔκβαλον τὸ χωνείον καὶ βάλον αὐτὸ εἰς ἄγγος μετὰ ὕδατος. Καὶ μετὰ τὸ ψυχρανθῆναι τὸν χρυσὸν μετὰ τοῦ ὑδραργύρου, βάλον αὐτὸν εἰς βέβρανον χάρτην καὶ ἐκθλίψας αὐτὸν καλῶς, ἐξερχέται ὁ ὑδράργυρος. Καὶ τὸ ἐναπολειφθὲν ἐντὸς τοῦ χάρτου θὲς ἐπ᾽ ἄνω εἰς Ῥωμαῖον μαρμάρον καὶ τρίψον καλῶς μετὰ τῆς χρυσοτεάφης. Εἶτα σύναξον ἀκριβῶς καὶ βάλον αὐτὸ πάλιν εἰς τὸ χωνείον καὶ θὲς αὐτὸ ἐπὶ τῆς ἀνθρακιᾶς καὶ ἄς μείνῃ ἐκεῖσε ὥραν ἱκανὴν ἕως οὑ φέρει θεωρίαν ὤχρας. Καὶ ἐκβαλὼν σακέλισον αὐτὸ καλῶς καὶ γραφε μετὰ κμιδίου.

ὁ ὑδράργυρος cod.] τὸν ὑδράργυρον fort. corrigendum
ἄγγος Martelli] ἄγκος cod.
κμιδίου cod.] κομίδιου fort. corrigendum

Transl.: Preparation of the gold ink. Take a mass of gold, make it very thin, put it in a crucible and place the crucible over charcoal. When [*scilicet* the gold] has melted, add mercury. After having added the mercury, take the gold out of the crucible and throw it in a recipient with some water. When the gold and mercury have cooled, put them in a piece of parchment and squeeze them well: the mercury will come out. Put what remains in the parchment on Roman marble and crush it well with gold-coloured sulphur. Collect it carefully, put it back in the crucible and put it on hot embers; leave it for a while until it turns yellow ochre. Take it, sieve it carefully and write with gum Arabic.

1.3. *Commentary*

The main obstacle concerning the use of gold and silver in the production of inks was their high malleability, which makes it difficult to obtain by neat grinding a homogeneous powder that can be mixed with gum Arabic (or similar) and spread on the page. Two methods were devised to pulverise gold and silver, both of which are already found in the earliest recipe collections and technical treatises. The first method is to mix them with mercury to make an amalgam and then apply heat to sublimate the mercury. The second method involves beating gold or silver into leaves, grind them with salt, orpiment (arsenic trisulphide), or honey, and, where appropriate, to wash them in water. To avoid all this – and to keep costs down, especially in the production of gold ink – other substances, both organic and inorganic, were used. The main substitutes for gold were orpiment, sulphur, and celandine; for silver, lead, tin, and blue vitriol (copper sulphate)[10]. In one recipe for silver ink found in the Leiden Papyrus X and in the *Mappae Clavicula* we find an ingredient called litharge (gr. λιθάργυρος, lat. *lithargyrus* or *spuma argenti*)[11], which is supposed to be a lead oxide[12]. However, while it would seem to make sense as a substitute for gold[13], since its colour ranges from pale yellow to dark orange, it does not seem to fit into the recipes for silver ink. Dioscorides distinguishes two

[10] Trost, *Gold- und Silbertinten*, n. 1, pp. 32-5.

[11] In Greek ἀφροσέληνος is semantically identical to *spuma argenti*, but it refers to selenite (calcium sulfate), not to litharge. This is odd and should be investigated further.

[12] P.Leid. 77; *Mappae Clavicula* LXXII ed. Baroni, Pizzigoni, Travaglio (= 81 ed. Smith, Hawthorne). The recipe of the *Mappae Clavicula* is unequivocally a translation of the one from the Leiden Papyrus.

[13] Litharge is indeed listed as ingredient in a recipe for gold gilding by Moses of

types of litharge, a yellow one called χρυσῖτις, that probably correspond to what we call litharge also nowadays, and a bluish-violet one called ἀργυρῖτις, that has not been identified yet[14]. It is possible that the recipes for silver inks referred to the latter type, which, as will be explained in more detail in part 2, could be a mixture of lead oxides and lead obtained by a process similar to that used to make actual litharge.

The six ink recipes found in MS Bononiensis 1808 are scattered throughout an untitled collection of instructions and recipes of various kinds from known and unknown sources (fols. 42r-63v). We find, for example, a range of procedural instructions on subjects as diverse as: the removal of leeches (Aetius of Amida, fol. 44v); eliminating dandruff (Dioscorides, fol. 47r); unedited instructions on catching oysters (fol. 55r) and on how to calm epileptic seizures (fol. 61v). All these texts seem to have been copied at the same time, so it is highly unlikely that the copyist of the Bononiensis was also the author of the collection, which could, therefore, be much older. The clumsy mistakes made by the scribe point in the same direction, suggesting that they did not always understand the meaning of what they were reading. The ink recipes are divided into three blocks: the first, which in the manuscript is preceded by the title περὶ ἀργυρογραφίας, contains two recipes for the production of silver inks (recipes [1] and [2])[15]; the second, without a title, contains three recipes for the production of gold inks (recipes [3], [4] and [5]); the last, without a title, contains five recipes for the production of inks and dyes[16], among which one for gold ink (recipe [6]). This grouping of the recipes may be an indication that they have been

Alexandria. See M. Berthelot, C.É. Ruelle (edd.), *Collection des anciens alchimistes grecs*, vol. 2, Paris 1888, p. 298.

14 Dsc. 5.87.2: «Καλεῖται δὲ ἡ μὲν [*scilicet* λιθάργυρος] ξανθὴ καὶ στίλβουσα χρυσῖτις, ἥτις ἐστὶ κρεῖττων, ἡ δὲ πελιὰ ἀργυρῖτις». Plin. *NH* 33.106 is probably dependent on Dioscorides, but interprets the two terms differently: «Optima quam chrysitim vocant, sequens quam argyritim. […] Chrysitis ex vena ipsa fit, argyritis ex argento». See also P. Leid. 34: «Ἄλλη [*scilicet* χρυσογραφία]. Λιθαργύρου χρυσίτιδος μέρος α’, στυπτηρίας μέρη β’». Trost, *Gold- und Silbertinten*, n. 1, p. 287 suggests identifying ἀργυρῖτις with what we now call massicot (yellow lead oxide) and χρυσῖτις with litharge (red lead oxide). The interpretation is unconvincing, especially the first part, as it seems exaggerated to describe massicot as «silberglanzende».

15 On these two recipes see also Martelli, *Late Byzantine*, n. 3, pp. 347-8.

16 Two are recipes for lacquer and were edited in L. Benedetti, *Ricette bizantine del XII secolo per tinture e inchiostri*, «Aevum», 88, 2014, pp. 443-54, at 452-4.

taken from a few different sources. Although each recipe has parallels in already known texts or collections, none of them has an identical counterpart. It cannot be ruled out with certainty that the sources could date back to the first centuries A. D., but some linguistic clues seem to indicate a later origin. For instance, χρυσογραμμία (recipe [6]), which according to Basile Atsalos is a synonym for χρυσογραφία, and χρυσοτεάφη (recipe [6]) are only attested in middle and late Byzantine texts[17]. Again in recipe [6] we find the word μάλαγμα with the clear meaning of 'gold' or 'gold mass', which is only attested in Byzantine period[18]. In addition, it may be possible to detect an influence from the medieval world, which would also be consistent with, and support the hypothesis that, the manuscript was produced in the Morea, considering that the region had been almost entirely under Western rule since the Fourth Crusade in 1204. I refer to χάλξ (recipes [3] and [4]), which we believe is to be understood as a loanword from the Latin *calx*, rather than an incorrect form for χαλκός, which is also supported by our replications as described in part 2, and to ἐπιστήμη (recipes [1], [2] and [4]), which seems used in an odd way, unless we think of its Latin equivalent *scientia*.

Recipe [1] appears to be fairly simple, as the only ingredients are mercury and silver, and no special procedure is required. However, this apparent simplicity belies a fundamental issue. As mentioned above, gold and silver were pulverised by forming an amalgam with mercury and then heating it to evaporate the mercury. The recipe seems to describe exactly this procedure, but it omits the heating step, without which one cannot obtain a silver powder. Many similar recipes from other sources omit the heating step[19], which is even more curious when we deal with recipes for gold inks, since gold-mercury amalgam retains almost none of the colour of gold. For this reason, scholars tend to suggest that heating is implied,

[17] See, respectively, B. Atsalos, *Termes byzantins relatifs à la décoration des manuscrits grecs*, in G. Prato (ed.), *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998)*, vol. 2, Firenze 2000, pp. 445-511, at 493-4; Schreiner, Oltrogge, *Byzantinische*, n. 2, pp. 46, 58. Schreiner and Oltrogge maintain that χρυσοτεάφη refers to a particularly bright yellow sulphur and translate it *Goldschwefel*, which is confusing since in German the word is already used to refer to kermesite (i.e. antimony oxysulfide).

[18] Cf. *LBG* s. v. μάλαγμα.

[19] E.g.: P.Leid. 33; P.Leid. 69; *Mappae Clavicula* XLIII ed. Baroni, Pizzigoni, Travaglio (= 39 ed. Smith, Hawthorne)

but this is difficult to maintain in more complex and detailed recipes[20]. In silver ink recipes, it is possible that the mercury was not removed in order to obtain an ink that was less expensive but still fairly silver in colour. An identical recipe, albeit not *verbatim*, is found in the medieval recipe collection usually referred to as *Compositiones ad tingenda musiva* preserved in MS Lucensis 490[21]:

Lucensis 490, fol. 230r lines 26-29 (n° 153 Caffaro)
Argirorantisia. Argentum mundum commisce cum argento vibo et deinde tolle ipsum argentum et teres donec fiat pulvis et commisce. Tum compositionem daufira et dispone, ubi volueris.

Similarly, also recipe [2], although pithy and apparently simple, raises an interesting question. The main ingredient is called τὸ ἀπόκαυμα τοῦ μολύβδου, an otherwise unattested and somewhat obscure phrase. The word ἀπόκαυμα is found almost exclusively in medical or lexicographical texts, where it is used to refer to chilblains, blisters, and firebrands, none of which seem appropriate in relation to lead. According to *LSJ*, ἀποκαίω, whose general meaning is 'burn off', translates as 'calcine' in the chapter on chalcopyrite in Dioscorides' *De materia medica*. Albert Neuburger and William Rostocker argue that the process that Dioscorides describes in the passage is actually roasting[22]. In any case, it is most likely that τὸ ἀπόκαυμα τοῦ μολύβδου refers either to some form of roasted lead or to a byproduct of lead or lead ores processing. Unfortunately, as in the case of ἀργυρῖτις, ancient sources are often vague when it comes to lead and its derivatives, and no study has been carried out to identify these substances. The most compelling parallels are ἀργυρῖτις and a substance called 'burnt lead' (gr. κεκαυμένος μολύβδος, lat. *plumbum exustum*), which is frequently mentioned in ancient and medieval medical and alchemical texts[23]. The latter is particularly promising as the colour of roasted lead is

[20] Schreiner, Oltrogge, *Byzantinische*, n. 2, p. 108; A. Caffaro, *Scrivere in oro: ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli 2003, p. 111 n. 155; Trost, *Gold- und Silbertinten*, n. 1, p. 59.

[21] Caffaro, *Scrivere*, n. 20, pp. 1-24;

[22] W. Rostocker, *Some Experiments in Prehistoric Copper Smelting*, «Paléorient», 3, 1975-1977, pp. 311-5; A. Neuburger, *The Technical Arts and Sciences of the Ancients*, trad. H. L. Brose, London 1930, p. 14.

[23] E.g.: Gal. 12.233; Albertus Magnus *In mineralium* VIII; Celius Aurelianus *De morbis*

consistent with the colour we would expect from silver ink (this point will be expanded further in part 2)[24]. Finally, it cannot be ruled out that the ingredient mentioned in the recipe is rather to be identified with a substance called σποδός or σποδίον, probably an impure form of zinc oxide that is produced in zinc-lead ores processing[25], or with another one called σκωρία μολύβδου (lat. *scoria plumbi* or *stercus plumbi* or *recrementum plumbi*), which is supposedly lead dross[26].

Recipes [3] and [4] are clearly related as they are copied one after the other and are very similar, in that they are both gold ink recipes that list only substitutes. The main problem they pose is the identification of the ingredient called χάλξ πυρρός. First and foremost, it should be noted that the phrase χάλξ πυρρός does not actually appear in either recipe: recipe [3] reads χάλξ τυροῦ and recipe [4] χάρξ πυροῦ. The similarity between the two phrases cannot be coincidental and their differences may easily be explained as phonetical errors, so we may infer that they were originally identical. Between τυροῦ (possibly to be interpreted as a corruption for τύρου, from Tyre) and πυρρός (yellowish-red), considering the subject of these recipes, it seems clearly preferable to take πυρρός as the correct reading. Similarly, although both χάλξ and χάρξ are *athesaurismata*, the former is unequivocally more likely to be the correct reading. Indeed, while we have not found any possible interpretation for χάρξ, χάλξ could be understood as a loanword from the Latin *calx* or as an error or deformation of χαλκός (copper). The identification with χαλκός is particularly tempting given that the expression χαλκὸς πυρρός (red copper) is attested in an alchemical treatise ascribed to Moses[27] and in a medical text attributed to the Byzantine physician Demetrius Pepagomenus[28]. In addition, the Latin equivalent *cuper ruber* is attested in two recipes in Theophilus' *De diver-*

acutis et chronicis 2.37. It should be noted that the latter is a translation from Soranus of Ephesus' *Gynaeciorum libri iv*.

24 Cf. Dsc. 5.81.4-5.

25 Cf. Dsc. 5.75

26 Dsc. 5.82; Plin. *NH* 34.171. Cf. W. G. Spencer (ed.), *Celsus. On Medicine*, vol. 2, Cambridge, MA 1938, p. xlviii.

27 Berthelot, Ruelle (edd.), *Collection*, n. 13, pp. 301, 310. The title of the treatise is Εὐποία καὶ εὐτυχία τοῦ κτισαμένου καὶ ἐπιτυχία καμάτου καὶ μακροχρονία βίου.

28 R. Hercher (ed.), *Demetrii Pepagomeni Cynosophium*, Leipzig 1866, p. 399 (chapter 87).

sis artibus[29]. However, as will be explained in more detail in part 2, the interpretation of the ingredient as copper is problematic because copper forms verdigris (green or bluish copper salts of acetic acid) when heated with vinegar, the use of which is prescribed in both recipes. Instead, if we interpret the word as a loanword from the Latin *calx*, it would be possible to identify the substance either with some kind of vitriol (copper or iron sulphates), compounds usually called χάλκανθος in ancient texts and καλακάνθιν or βεντριόλο in Byzantine recipes, or with a substance derived from the calcination of a vitriol. This hypothesis is consistent with the laboratory tests carried out by Giacomo Montanari and it is perhaps corroborated by a passage from Hipprocrates' *De morbis popularibus*, where it is prescribed to heat vitriol until it turns red[30].

Recipe [3] poses two additional issues. The first concerns the identification of the so-called Indian iron (Ἰνδάνικος σίδηρος), which could be iron of very high quality imported from India, steel produced in Damascus, or an alloy of iron and arsenic or manganese[31]. The second issue concerns the addition of orpiment in both steps of the recipe, a redundancy that is rather odd from a technical perspective, so it is possible that the second part of the recipe was actually an alternative recipe. From a textual perspective, however, it is quite normative to find alchemical texts which often overcomplicate recipes for the sake of codifying more elaborated and, by extension, authoritative procedures. An economical way to separate the two operations into different recipes would be to emend εἶθ' with ἢ (transl.: 'or in this way etc.'). However, this solution is not at all satisfactory, since, if we were to accept it, we would also have to disregard the presence of the adverb πάλιν in the text. It could be argued that one of the two mentions of orpiment is an error due to confusion between two different alchemical signs; for example, the symbol for orpiment and that for untouched sulphur (θεῖον ἄθικτον) are quite similar. For my part, I believe that the simplest solution is that it is a case of redundancy.

[29] C.R. Dodwell (ed.), *Theophilus. The Various Arts*, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York 1961, pp. 83 (book three, recipe XXXI), 89 (book three, recipe XXXVII).

[30] Hp. *Epid*. 2.6.22 (V 136 ed. Littrè = W. E. Smith (ed.), *Hippocrates. Epidemics 2, 4-7*, Cambridge, MA 1994, p. 86): «χαλκοῦ ἄνθος, καύσας ἔστ' ἂν πυρρὸν ᾖ».

[31] R. Halleux, *Sur la fabrication de l'acier dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 151, 2007, pp. 1301-1319. Cf. *LBG* s. v. Ἰνδανικός.

Recipe [5] is the only known ink recipe that lists electrum as an ingredient. This makes the recipe odd, since it is unclear why someone would use electrum (i. e. a gold-silver alloy) instead of gold to make gold ink. It can hardly be interpreted as a way of obtaining a cheaper gold ink, since there are many cheaper and more effective substances that can be mixed with gold instead of silver. One possible solution is that the recipe was designed for those who could get their hands on electrum more easily than gold. The few documents we have on the mining and trading of precious metals between the late Roman Period and the middle Byzantine Period show that most mines were either state-owned or had to give priority to the various Imperial mints for the purchase of the mined metals and that electrum mines were few and concentrated in the western part of Lydia[32]. The Byzantine Empire has always needed large quantities of precious metals for coinage, and over the centuries the emperors often had no choice but to debase their gold coin, the nomisma, especially as Arabs and Slavs gained power over the regions where most of the mines were located[33]. In particular, from the 11th century onwards, coins made of artificial electrum begun to appear alongside, or even replace, gold coins[34]. Despite the lack of sources indicating how scribes procured the materials needed to make inks, we may surmise that in provincial areas where gold and silver were scarce coins themselves were used as a reasonable source of precious metals. Taking these points into account, we might interpret the recipe as the product of the middle or late Byzantine Period, when pure gold was harder to source.

Recipe [6] is the longest of those included in the Bononiensis. This is mainly because it prescribes the use of both amalgamation and mechanical grinding to pulverise gold, while most ink recipes that use actual gold call either for one or the other method. There are no similar recipes in the Leiden Papyrus X and the earliest known examples that have this feature are included in Latin collections: a recipe in the *Mappae Clavicula*[35], another in MS Lucensis 490 (early 9th century)[36], another in MS Epore-

[32] T.I. Afanas'eva, S. A. Ivanov, *Unexpected Evidence concerning Gold Mining in Early Byzantium*, «GRBS», 53, 2013, pp. 138-144; S. Vryonis, *The Question of Byzantine Mines*, «Speculum», 37, 1962, pp. 1-17.

[33] P. Grierson, *Byzantine Coinage*, Washington, D. C. 1999, pp. 6-17.

[34] P. Grierson, *Byzantine Coins*, London-Berkeley-Los Angeles 1982, p. 14, *passim*.

[35] *Mappae Clavicula* LV ed. Baroni, Pizzigoni, Travaglio (= 60 ed. Smith, Hawthorne).

[36] Caffaro, *Scrivere*, n. 20, pp. 150-1 (title: *De tertia crisocrafia*).

diensis 54 (early 11th century)[37], and another in Theophilus' *De diversis artibus* (12th century)[38]. Of the recipes edited by Schreiner and Oltrogge, eight prescribe to use both methods, but the authors fail to acknowledge this, claiming instead that there is only one[39]. Together with the linguistic peculiarities mentioned above, the fact that recipes of this kind are only found in medieval and late Byzantine manuscripts is further proof that recipe [6] cannot be much older than the manuscript that preserves it. Moreover, it is the only one, apart from recipe [1], for which fairly close parallels can be traced. The same steps and in the same order are found in the following recipe from the Eporediensis 54:

Eporediensis 54, fol. 118r
Si aurum ad scribendum teritur, tam diu a malleatoribus incude flagelletur quo usque a mulieribus contexi possit. Ipsaque tenuis lamula forpicibus secetur minutissimis particulis tuncque cuius sit ponderis noscatur. Iusta hoc septiplicetur vivum argentum misceaturque auro ac longo tempore nitida scutella digitis perfricetur, sicque simul nocte una morentur. Mane autem, facto positum, luteo cacabo super calidas prunas tam diu malleolo fricetur donec argentum [*scilicet* vivum] evanescat calore simul et fumo aurumque durescat, nec adeo durescat ut nimis siccetur, nec adeo liquefiat ut non in aliquo indurescat. Sicque nitida[m] proiciatur in aqua. Inde vero abstractum, linteo volutetur ut aqua careat. Tunc bina illa confectio auri et argenti [*scilicet* vivi] simul pondus noscatur ac sulphur decemplicetur ut cum eo misceatur; et sic super purpureum lapidem mallo plano perfricetur donec fere dimidia dies ibi mittatur. Haec talis tritura eodem cacabo et prunae calide revertatur et tunc subtili et veroso misceatur cultelbo donec cu-

[37] For the recipes in these manuscripts see P. Travaglio, *Ut auro scribatur*, in S. Baroni (ed.), *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento 2012, pp. 69-86; Caffaro, *Scrivere*, n. 20, pp. 198-201; L. Bona Quaglia, S. Tira, *Prescrizione "ut auro scribatur" di un codice piemontese dell'undicesimo secolo*, in P. Antoniotti, L. Cetturi (edd.), *Atti del I° convegno di storia della chimica*, Torino 1985, pp. 24-32.

[38] C.R. Dodwell (ed.), *Theophilus. The Various Arts*, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York 1961, pp. 86-87 (book three, recipe XXXV).

[39] Schreiner, Oltrogge, *Byzantinische*, n. 2, pp. 107-110. The reference numbers of the recipes that prescribe both methods are: 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46. They are preserved in the Escorialensis Φ III 7 (13th century), in the Vaticanus Palatinus gr. 243 (mid-14th century), in the Vaticanus gr. 914 (early 15th century), in the Angelicanus gr. 17 (mid-15th century), and in the Parisinus gr. 2327 (1478).

ratur argentum [*scilicet* vivum] et sulphur ac flama evanescant tenui et fumo. His ita peractis pulvis ille auri nitida proitiatur in aqua et ita diligentissime non tam decies quam si opus sit tricies pura et mutata abluatur lympha.

Almost the same procedure is found in a recipe in the Vaticanus gr. 914, the only difference being that the Vaticanus does not prescribe to put the substance in a cloth and squeeze it to let the mercury or the water flow out[40]:

Vaticanus gr. 914, fol. 1v lines 20-29
Εἰ βούλῃ γράψειν μετὰ μαλάγματος ποίησον οὕτως· λαβὼν μάλαγμα λείωσον μετὰ ὑδραργύρου καθὼς ποιεῖ ὁ χρυσοχόος. Εἶθ᾽ οὕτως ἔκβαλον καὶ πλῦνον καλῶς καὶ πάλιν πλῦνον. Εἶτα βαλὼν αὐτὸ εἰς χωνίον καινούργιον, βαλὼν καὶ τεάφην, θὲς ἐπάνω τοῦ πυρός. Ἔστω δὲ ἡ τεάφη διπλῆ ὑπὲρ τὸν ὑδράργυρον. Ἕστω δὲ ἐπάνω τοῦ πυρὸς ἄχρις ἂν καῇ ὁ ὑδράργυρος. Εἶτα ἐκβαλὼν αὐτὸ πάλιν πλῦνον καλῶς καὶ θὲς αὐτὸ εἰς μάρμαρον πορφυροῦν καὶ ἄρχου καὶ τρίβετο. Βαλὼν δὲ ὀλίγον ἅλας πάλιν τρίψον καὶ πάλιν βαλὼν ἕτερον ὀλίγον ἅλας τρίψον ἄχρις ἂν γένηται καθὼς ἡ ὤχρα κίτρινον. Εἶτα συνάξας βάλε εἰς ἄγγος καὶ εἰ θέλεις γράψειν λείωσον κομμίδιν ἀλεξανδρεωτικὸν καὶ ἑνώσας μετὰ κινναβάρεως γράψον μετ᾽ ἐκείνου, καὶ ὅταν στεγνώσῃ καλῶς, ἔχε σαρδονύχιν καὶ θὲς ἐπάνω βλατὶν εἰς τὰ γράμματα μεταξωτὸν καὶ στίλβωσον αὐτό, εἰ δὲ οὐκ ἔνι σαρδονύχιν, μετὰ ὀδόντος κυνός.

It should be noted that the use of a cloth or parchment sheet to remove excess mercury or water is rarely mentioned in ink recipes, and never in ancient texts[41].

[40] Schreiner, Oltrogge, *Byzantinische*, n. 2, p. 60. Cf. F. Noussia, *Ανέκδοτο κείμενο περί σκευασίας μελανιού, κινναβάρεως, βαρζίου, καταστατού και κόλλησης χαρτιού*, in N. Tsironi (ed.), *Το βιβλίο στο Βυζάντιο. Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Βιβλιοδεσία*. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 13-16 Οκτωβρίου 2005), Athens 2008, pp. 43-62.

[41] Schreiner, Oltrogge, *Byzantinische*, n. 2, p. 57 (recipe 41); *Mappae Clavicula* LX ed. Baroni, Pizzigoni, Travaglio (= 55 ed. Smith, Hawthorne); *Mappae Clavicula* CX ed. Baroni, Pizzigoni, Travaglio (= 107-A ed. Smith, Hawthorne).

Part 2

2.1 *Experimental replications*

As discussed in part 1, two expressions used to refer to ingredients in the recipes of the Bononiensis are rather obscure, namely: τὸ ἀπόκαυμα τοῦ μολύβδου (recipe [2]) and χάλξ πυρρός (recipes [3] and [4]). Because the historical sources, including technological texts and linguistic data, do not aid in providing clear indications as to the identification of these two substances, we employed experimental replications to gain a better understanding of the ingredients that may have been used.

Regarding τὸ ἀπόκαυμα τοῦ μολύβδου (recipe [2]), as discussed in part 1, the most likely scenario is that it is some form of roasted lead. In theory, when lead is heated to high temperatures in the presence of oxygen, a lead oxide should be formed. Pure lead oxides are yellow (β-PbO, massicot), red (α-PbO, litharge, or Pb_3O_4, minium), or dark brown (PbO_2, plattnerite). The former three present colours that are not suitable for silver inks; with regards to the latter (plattnerite) it is difficult to produce in pre-modern conditions. Moreover, PbO_2 is chemically unstable and it easily decomposes to Pb_3O_4 or to PbO if heated in air. However, by roasting metallic lead for several hours in a muffle oven at 700°C, we found that it oxidises to form a mixture of massicot, litharge, and metallic lead, which has a grey colour with a metallic sheen (due to the presence of metallic lead). The ink produced by dispersing this substance in egg white is indeed silver in colour and can be easily used with both a stylus or a brush.

Regarding recipes [3] and [4], the interpretation of χάλξ as χαλκός is not supported by laboratory evidence. When we replicated recipe [4] using copper powder and observed that, when boiled in vinegar, it forms copper acetate (verdigris); the outcome, a bluish-green colour, is clearly incompatible with a gold ink recipe. In contrast, if χάλξ is interpreted as a loanword from the Latin *calx*, we could argue that the substance is an oxide, as many inorganic salts (such as sulphates or carbonates) decompose to the respective gaseous anhydride (sulphur trioxide or carbon dioxide) and metallic oxide with calcination. In addition, when calcined in air, the copper and iron ions oxidise readily to their highest available oxidation state, so Fe (II) becomes Fe (III) and Cu (I) becomes Cu (II). The production of Cu_2O, which would be red, by calcination of copper(I) sulphate or carbonate is somewhat difficult as it tends to produce copper (II) oxide instead, which is black. Conversely, it is quite easy to make red iron (III) oxide (Fe_2O_3, hematite) or yellow iron (II) and iron (III) hydroxysulphate

($Fe^{II}Fe^{III}SO_4(OH)$) from iron (II) sulphate ($FeSO_4 \cdot 7H_2O$, melanterite)[42]. We produced the two compounds and replicated recipe [4] with both. On the one hand, using hematite, which we believe to be the most likely option, results in a red-brownish pigment with a 1:1 ratio of orpiment to hematite and a yellow-reddish pigment with a 1:3 ratio of orpiment to hematite, so a possible solution could be to emend the text by replacing either ῥινίσματος χάλξ πυρροῦ ὀγγίαν μίαν with ῥινίσματος χάλξ πυρροῦ ὀγγίας τρεῖς or ἀρσενικοῦ ὀγγίαν μίαν with ἀρσενικοῦ νόμισμα ἕν. On the other hand, the use of yellow iron sulphate gives a yellow pigment even with a 1:1 ratio of orpiment to yellow iron sulphate. Finally, it should be noted that we have excluded the possibility that χάλξ πυρρός refers to a lead oxide of suitable colour, since these compounds were widely known under other names.

[42] This topic is further discussed in G. Montanari, M. Marchini, M. Martelli, L. Maini, *Artificial Vitriols*, «RSC Advances», 2024, 14, pp. 21538-21543.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 340-373

Tra opera effimera e modello. Un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini

Kira d'Alburquerque

Abstract This study focuses on a large wooden group by Giovanni Battista Foggini located in a room within the church of Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa. The sculptures were made in 1682 for the celebrations of the translation of St Stephen's relics. They were conceived both as ephemeral sculptures for the celebrations and as large models for the main altar. The wooden sculptures remained on the altar for over twenty years, until they were replaced by others carved in marble according to a new design by Foggini. Although the sculptures were never made to last, they miraculously survived destruction after their removal and are now a unique example of this type of work. New archival material has also brought to light several aspects of Foggini's working methods in the execution of this wooden group, providing information on the various costs, the type of wood used to make the sculptures and the names of all the sculptors involved in their creation.

Keywords Giovanni Battista Foggini; Models; Wood Sculpture; Ephemeral Sculpture

Kira d'Alburquerque is Senior Curator of Sculpture at the Victoria and Albert Museum in London, in charge of the collection of seventeenth- and eighteenth-century sculpture. After graduating from the Sorbonne Paris IV with a dissertation on Giovanni Battista Foggini's drawings, she worked at the Louvre and at the J. Paul Getty Museum and was a fellow at the Fondazione Roberto Longhi. For her PhD thesis at the l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, she studied Florentine sculptors of the late Baroque period, focusing on their training, workshop practice and social status. Her book *Être sculpteur au temps des derniers Médicis* was published in 2023.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 24.11.2023
Accepted 26.01.2024
Published 29.07.2024

Open access

k.dalburquerque@vam.ac.uk
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_13

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 340-373

Tra opera effimera e modello. Un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini

Kira d'Alburquerque

Abstract Il presente studio si focalizza su un gruppo scultoreo monumentale in legno di Giovanni Battista Foggini conservato in un ambiente della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa. Realizzate nel 1682 per le festività organizzate all'occasione della traslazione delle reliquie di Santo Stefano papa, le sculture furono concepite sia come opere effimere che come modello al naturale per il nuovo altare maggiore. Il gruppo ligneo rimase sull'altare per oltre vent'anni prima di essere sostituito da sculture marmoree eseguite secondo un altro progetto di Foggini. Miracolosamente le sei sculture lignee non furono distrutte dopo il loro rimosso e costituiscono oggi una testimonianza unica di questo tipo di opere. Lo studio mette anche in luce nuovo materiale documentario contenente informazioni sul modus operandi adottato da Foggini per la realizzazione di questo gruppo ligneo, come i vari costi, la provenienza del legno e i nomi degli intagliatori impegnati nel lavoro.

Parole chiave Giovanni Battista Foggini; Scultura effimera; Scultura lignea; Modelli

Kira d'Alburquerque è Curatrice di Scultura al Victoria and Albert Museum di Londra, responsabile della collezione del Sei e del Settecento. Dopo un Master alla Sorbonne-Paris IV sui disegni di Giovanni Battista Foggini, ha lavorato al Louvre e al J. Paul Getty Museum ed è stata borsista della Fondazione Roberto Longhi. La sua tesi di dottorato presso l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Parigi, si è focalizzata sugli scultori fiorentini del tardo-barocco con un interesse particolare per la loro formazione, il funzionamento delle loro botteghe e il loro statuto sociale. Il suo libro *Être sculpteur au temps des derniers Médicis* è stato pubblicato nel 2023.

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione tra pari
Inviato 24.11.2023
Accettato 26.01.2024
Pubblicato 29.07.2024

Accesso aperto

k.dalburquerque@vam.ac.uk
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_13

Tra opera effimera e modello.
Un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini

Kira d'Alburquerque

La chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri, situata in Piazza dei Cavalieri a Pisa, accanto al Palazzo della Carovana, oggi sede della Scuola Normale, fu eretta fra il 1565 e il 1567 su disegno di Giorgio Vasari, per volere di Cosimo I de' Medici. Dedicata all'Ordine militare dei Cavalieri di Santo Stefano, costituisce uno degli edifici simbolo del granducato in territorio pisano e ricevette il supporto dei granduchi medicei fino a Cosimo III, che nel 1701 ne commissionò l'altare maggiore in bronzo, porfido e marmi colorati (fig. 11). Il presente breve saggio intende focalizzarsi su un episodio che precede di due decenni questa commissione: un progetto anteriore per lo stesso altare da mettere in relazione con le feste organizzate in occasione della traslazione delle reliquie di santo Stefano papa nella chiesa dell'ordine.

In un ambiente a lato dell'altare maggiore, oggi usato principalmente come deposito, si può osservare un gruppo scultoreo monumentale ormai quasi dimenticato dalla critica (figg. 1-4). Il gruppo, composto da tre figure principali e tre putti, più grande del naturale, è stato realizzato in legno, assemblando insieme diversi pezzi, e poi ricoperto di uno strato di gesso (fig. 5)[1]. La figura centrale di questo gruppo rappresenta santo Stefano I papa, patrono e titolare dell'Ordine sacro e militare dei Cavalieri. Quest'ultimi, come avvenne per altri ordini cavallereschi-militari, si erano impegnati a celebrare il nome del santo, al quale avevano dedicato

Sono felice di aver condotto queste ricerche all'interno del Progetto di valorizzazione culturale del patrimonio storico e artistico di Piazza dei Cavalieri (responsabile scientifico: Lucia Simonato), del cui comitato scientifico faccio parte. Ringrazio vivamente Vittoria Brunetti per il suo aiuto nella redazione di questo articolo, Marco Bei per aver generosamente condiviso le sue conoscenze sulla scultura lignea, e Benedetta Gestri per aver rivisto il mio testo italiano.

[1] Sulle tecniche di assemblaggio nelle sculture lignee, si veda in particolare Fidanza 2012.

in particolare le vittorie e i successi contro i Turchi[2]. Santo Stefano era stato martirizzato nel 257 dai soldati di Valeriano e Gallieno e poi seppellito, assieme alla cattedra papale, in una cripta del cimitero romano di Callisto. Nel gruppo ligneo egli è rappresentato seduto su nuvole, in abito pontificio e con la tiara in testa. Nella mano destra tiene la croce dell'ordine cavalleresco, mentre solleva la sinistra in atto benedicente. Di fianco, alla propria sinistra, si erge stante la figura allegorica della Fede Cristiana, rappresentata in modo tradizionale, con la croce nella mano sinistra e il calice nella destra, come raccomandato da Cesare Ripa[3]. Alla destra del santo si trova un'altra figura femminile, inginocchiata, che, come vedremo più avanti, simbolizza la «Sacra Religione», ovvero l'Ordine militare di Santo Stefano dei Cavalieri. Attorno alla figura del santo sono disposti tre putti di cui uno recante la spada, simbolo sia del martiro del papa tramite decollazione, sia dell'ordine stefaniano. In basso è appoggiato uno scudo con la croce dei Cavalieri.

Questo gruppo fu discusso per la prima volta nella bibliografia moderna da Karl Noehles in un articolo del 1970 dedicato alle vicende dell'altare maggiore della chiesa pisana[4]. L'autore pubblicò in quell'occasione anche una fotografia delle sculture, descrivendole come «Gipsfiguren», cioè «figure di gesso». Il malinteso materico fu ripreso quattro anni dopo nel catalogo della mostra *Gli ultimi Medici*, dove le sculture, indicate come «modelli di gesso» nel testo italiano, nella traduzione inglese sono menzionate incidentalmente come «plaster cast», quindi come «calchi in gesso»[5]. Il gruppo fu di nuovo menzionato *en passant* da Franco Paliaga nel suo studio sulle cerimonie organizzate in occasione della traslazione delle reliquie del santo, dove ha chiarito come il bozzettone fosse stato eseguito per la festa, mentre Noehles lo considerava solamente un modello per le sculture dell'altare maggiore[6]. Il gruppo è sparito poi per quasi quarant'anni dalla scena degli studi: nessun accenno se ne trova nella letteratura recente, nonostante si tratti di un'opera di precipua importanza per la storia della chiesa, per la rarità tipologica, e per lo studio del suo autore, ovvero Giovan Battista Foggini. Si tenterà qui di rimettere insieme tutti i

[2] Paliaga 1985, p. 297.

[3] Ripa 1603, p. 149.

[4] Noehles 1970, pp. 106-7, 109, fig.19a-c.

[5] K. Lankheit in *Gli ultimi Medici* 1974, p.58 e nella traduzione inglese *The Twilight of the Medici* 1974, p. 58.

[6] Paliaga 1985, p. 311, nota 45.

vari elementi per meglio comprendere funzione, occasione di committenza e processi di produzione di questo gruppo ligneo.

***

Nel 1682, per volontà del devoto granduca Cosimo III, instancabile collezionista di reliquie, furono finalmente concluse le difficili trattative con le autorità civili e religiose di Trani per far trasportare le reliquie di santo Stefano a Pisa nella chiesa dei Cavalieri[7]. Fu deciso, per intercessione di papa Innocento XI, che il corpo del santo potesse essere donato ai Cavalieri con l'obbligo di custodirlo dignitosamente nella chiesa conventuale.

Nel 761 san Paolo I papa aveva fatto trasferire parte del corpo di santo Stefano nella chiesa e convento dei Santi Silvestro e Stefano a Roma. Nel 1160, le ossa furono ulteriormente disperse. La maggior parte di queste nel Seicento fu ritrovata nel monastero di Santa Maria della Colonna a Trani, mentre altre, con un frammento del cranio, erano conservate da tempo nella chiesa dello Spedale della Scala di Siena.

La traslazione delle reliquie del santo fu un episodio eccezionale sia per l'Ordine che per Pisa. Il loro arrivo offrì alla città l'occasione non solo per allestire un vasto spettacolo urbano e una grande processione il 25 aprile 1683, ma anche per riconsiderare la chiesa, la sua navata e il suo altare maggiore, per il quale vari artisti avevano già in passato proposto dei progetti mai eseguiti[8].

Le reliquie giunsero alla chiesa cittadina di San Benedetto e da qui partì la processione della traslazione, per terminare in Santo Stefano dei Cavalieri. Gli apparati effimeri furono affidati a Diacinto Maria Marmi (circa 1625-1702), architetto e guardaroba di Palazzo Pitti[9]. Egli fu l'ideatore del progetto festivo, di cui ci ha lasciato testimonianza in una relazione molto precisa, indirizzata all'allora cerimoniere ed Avvisante di camera del Granduca, Francesco Mannucci[10]. Il Marmi fece anche disegni dell'ap-

[7] Si veda in particolare Paliaga 1985 e V. Brunetti in https://piazzadeicavalieri.sns.it/la-piazza-nei-secoli/eventi-storici/?gotoelem=2437.

[8] Per i progetti anteriori, si veda Noehles 1970, pp. 87-103.

[9] Su Diacinto (o Giacinto) Maria Marmi, si veda Traversi 2008 con bibliografia precedente.

[10] Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, cc. 111*r*-118*v*, trascritta in Riederer Grohs 1978, pp. 255-269, doc. 8.

parato, tradotti a stampa dagli incisori Domenico Tempesti e Bastiano Tromba[11]. Alla fine, però, la relazione non sembra esser stata pubblicata.

Gli apparati impiegati (arazzi, tessuti, tele dipinte, vasi in materiali effimeri) pervennero da luoghi diversi – principalmente da Firenze – e furono trasportati in territorio pisano con navicelle sull'Arno. Lungo il percorso tra le chiese di San Benedetto e di Santo Stefano dei Cavalieri fu allestita una galleria coperta, intervallata da archi trionfali, addobbata da ricchi festoni, bandiere e drappi variopinti. Per gran parte dell'arredo stradale e degli interni delle due chiese, si ricorse a diverse serie di arazzi provenienti dalle sale di Palazzo Vecchio e di Palazzo Pitti, ovvero a elementi decorativi molto prestigiosi[12].

Nella chiesa mancava però un luogo atto a ospitare dignitosamente la reliquia. Fu quindi deciso di far costruire un nuovo grandioso altare maggiore su disegno dall'architetto Pier Francesco Silvani, recante al centro un gruppo scultoreo scolpito da Giovanni Battista Foggini. In quegli anni Foggini, appena trentenne, non era ancora Primo scultore del granduca ma gestiva una bottega indipendente situata nella Loggia Rucellai a Firenze, che aveva fatto trasformare in un ambiente chiuso proprio per impiantarvi il proprio studio. Si era formato con suo zio, Jacopo Maria Foggini (?-1684), scultore del legno, prima di frequentare l'accademia fondata da Cosimo III a Roma presso Ciro Ferri ed Ercole Ferrata. Tra il suo rientro in patria, nel giugno 1676, e la commissione per Santo Stefano dei Cavalieri, Foggini aveva ricevuto l'importante commissione di tre altorilievi in marmo per la Cappella Corsini a Santa Maria del Carmine a Firenze, progettata dall'architetto Pier Francesco Silvani con il quale in quell'occasione collaborava per la prima volta. Alla fine del 1682, l'artista stava per completare il rilievo centrale con l'*Apoteosi di sant'Andrea Corsini*[13]. Inoltre, all'inizio degli anni ottanta del Seicento, aveva appena compiuto

[11] Su questi disegni e una stampa si vedano Riederer Grohs 1978, pp. 166-168, Paliaga 1985, pp. 324-325, 327, 335-338, figg. 2-9. Sono principalmente conservati agli Uffizi: GDSU, n. 5082 A, 5087 A, 5204 A, 5205 A, 5206 A; uno è conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (acc. no. 1978.7) e un'incisione di Giovanni Bastiano Zimer dal disegno di Marmi è conservata all'Albertina (Hist. Bl. Bd. 19).

[12] Gli arazzi furono appesi su impalcature lignee addossate lungo i margini laterali delle strade. Per uno studio dettagliato dell'arredo si veda Paliaga 1985.

[13] La cappella fu inaugurata il 24 ottobre 1683. A questa altezza cronologica la pala di marmo dell'*Apoteosi di sant'Andrea Corsini* era in opera, mentre al posto delle due pale

il busto di Ferdinando II per la facciata del palazzo della Carovana[14], aveva cominciato a scolpire una serie di busti medicei per il principe Francesco Maria de' Medici[15], e aveva anche fornito disegni e modelli ad argentieri per due altari destinati al Duomo di Pisa[16]. Si era quindi già imposto come uno degli scultori più promettenti della nuova generazione, sebbene fosse un artista assai giovane.

I primi sopralluoghi per approntare il progetto furono eseguiti a metà settembre 1682 quando Silvani, Foggini e Pier Maria Baldi, allora primo architetto[17], si incontrarono di persona a Pisa[18]. In quell'occasione Silvani e Foggini portarono un «disegno venuto di Roma e un modello fatto da loro». Secondo l'opinione di Silvani, le parti architettoniche dell'altare in marmi colorati potevano essere terminate in tempo per la festa della traslazione. Era chiaro, tuttavia, che lo stesso lasso temporale non sarebbe stato sufficiente a Foggini per scolpire le figure in marmo. Mosso da tale consapevolezza, Silvani suggerì di allestire solamente le parti architettoniche e lasciare temporaneamente uno spazio vuoto al centro, in attesa delle sculture. Tale soluzione non incontrò l'approvazione di Baldi, come egli stesso spiegò chiaramente in una lettera, datata 21 settembre, a Francesco Panciatichi, segretario del granduca. Baldi, perfettamente conscio dei tempi stretti per l'esecuzione dell'altare maggiore, ma anche dell'importanza dell'effetto generale che l'altare avrebbe dovuto avere in occasione della festa, convinse, non senza difficoltà, i due artisti a realizzare i modelli in legno in grande dell'insieme da impiegare per la cerimonia. In un secondo momento si sarebbe poi potuto ordinare i marmi per l'esecuzione dell'altare permanente[19].

laterali, non ancora compiute, erano collocati i relativi modelli in gesso o terracotta; L. Monaci, in Monaci Moran, Trkulja 1990, p. 156.

[14] Si veda la scheda sul busto in https://piazzadeicavalieri.sns.it/edifici-e-monumenti/palazzo-della-carovana/facciata/busti/ferdinando-ii/ . Alla fine della sua carriera, il Foggini completò la serie dei busti con un ritratto di Cosimo III (1723-1724): https://piazzadeicavalieri.sns.it/edifici-e-monumenti/palazzo-della-carovana/facciata/busti/cosimo-iii/

[15] Spinelli 2019.

[16] Alburquerque 2023, pp. 223-226, con bibliografia precedente.

[17] Su Baldi si veda Alburquerque 2023, pp. 20-22, 216-217, 220-221, con bibliografia precedente.

[18] Lankheit 1962, p. 302, doc. 459-460.

[19] Lankheit 1962, p. 302, doc. 460.

Non si conoscono né il «disegno di Roma» né il «modello» in piccolo che Silvani e Foggini portarono a Pier Maria Baldi. Due disegni conservati all'Albertina di Vienna e pubblicati per la prima volta da Karl Noehles ci informano però sulle diverse proposte fatte per l'altare (figg. 6-7)[20]. Essi furono delineati a quattro mani: a Silvani si riconoscono gli elementi architettonici a colori, rappresentanti i marmi policromi, mentre le figure disegnate a penna e inchiostro marrone sono riconducibili alla mano di Foggini. Il disegno scelto per l'altare del 1683 fu quindi quello con le allegorie femminili della Fede e della Sacra Religione, che in questo contesto alludevano anche alla vittoria cristiana sull'Islam e sui Turchi[21].

La consultazione di alcuni faldoni conservati nel fondo dell'ordine nell'Archivio di Stato di Pisa e segnalati da Franco Paliaga nel suo saggio del 1985 ha portato alla luce nuovo materiale documentario contenente informazioni sul *modus operandi* adottato da Foggini per la realizzazione di questo gruppo ligneo, concepito come un'opera effimera e licenziato in pochi mesi. Una lettera firmata dal Foggini e datata 1° aprile 1683 ci consente di verificare in modo puntuale ciò che egli consegnò alla chiesa conventuale per una somma totale di 450 scudi: «un gruppo di statue fatte di legname che si sono adattate all'altare maggiore della chiesa conventuale in Pisa le quali statue una e figurata Sa.to Stefano Papa e Martire e un'altra la Santa Fede e l'altra la Sagra Religione le quali sono alte braccia cinque finite da tutte le parti e fatte v[u]ote, e fatto tre putti di proporzione alle dette statue con differenti attitudine», e anche «un'altra mezza statua figurata il medesimo Santo Stefano in atto di Benedire il popolo il quale e di maggior proporzione che le sopra dette statue il quale è collocato nella facciata di detta chiesa»[22].

Nella stessa missiva il Foggini aggiunse che le statue erano state fatte «a tutta [sua] opera cioè di legniami e ferramenti e si sono consegnate all'Illustrissimo Signor Cavaliere del Rosso». Un altro documento del 1° febbraio 1683 ci informa che per la realizzazione del gruppo ligneo tutte le spese erano state anticipate dal Foggini, sia per l'acquisto del materiale che

[20] Vienna, Albertina, AZItalien190 e AZItalien192; Noehles 1970, pp. 104, 108-109, figg.16-19; *Gli Ultimi Medici* 1974, pp.58-9, cat. 21a-b.

[21] Paliaga 1985, p. 323.

[22] ASPi, Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano (d'ora in poi OSS), 2356, fasc. 92, pagine non numerate; vedi Appendice II.

per lo stipendio dei lavoranti[23]. La maggior parte del legno utilizzato per le sculture era stato comprato a Poggio a Caiano. L'artista acquistò 40 braccia di «gattice» per una somma di 120 lire, alla quale si deve aggiungere il pagamento della gabella, del garzone mandato a prelevare il legno, e della sua pulitura. Comprò altre quantità di gattice presso il marchese Corsini, Piero di Grasso e la «fortezza»[24]. Oltre a questa varietà, acquistò anche legname di vetrice, ontano e infine di «albero (…) per il di dietro delle statue maggiori»[25]. Questo documento ci informa quindi in modo dettagliato della quantità e della provenienza toscana del legno, ma soprattutto della selezione di diverse specie lignee per l'esecuzione del gruppo. Le sculture, concepite per essere realizzate velocemente in occasione della cerimonia di traslazione, non erano destinate ad essere poste in modo permanente sull'altare maggiore, ma a essere tradotte in marmo nell'arco di poco tempo. Inoltre, erano concepite per essere coperte da uno strato più o meno sottile di gesso destinato a favorire la modellazione del gruppo, e soprattutto, in questo caso, a simulare il marmo. È chiaramente quest'uso temporaneo che informò la scelta dei vari legni, tutti locali e non molto costosi.

Il gattice – una forma toscana per indicare un tipo di pioppo bianco (*populus alba*) – costituisce la maggior parte dell'acquisto effettuato da Foggini[26]. Legno economico, si caratterizza per un basso grado di durezza, che favorisce una lavorazione veloce, e per una tessitura da media a grossolana che scheggia facilmente. Poiché non può garantire un buono livello di finitura delle superfici, è un legno tipicamente usato come supporto, poi coperto da uno strato di preparazione in gesso[27]. Il termine generico «albero» che Foggini destinava al «dietro delle statue maggiori» è considerato un sinonimo di pioppo bianco nel Vocabolario di Filippo Baldinucci e in questo contesto doveva essere un'altra varietà di pioppo rispetto al gattice[28]. L'ontano, di cui Foggini comprò diversi «mezzoni»[29], è un legno

[23] ASPi, OSS, 2356, fasc.17, pagine non numerate; vedi Appendice I.

[24] Presumibilmente la Fortezza da Basso, anche se stupisce la specifica «del Parione» all'interno del documento.

[25] Il pioppo bianco e l'ontano sono tra le specie di legno più comuni e meno costose e sono generalmente usate come materiale da costruzione in cantieri architettonici, più che in scultura.

[26] Sul gattice, vedi Fidanza 2007, p. 196.

[27] Fidanza 2008, pp. 34-37.

[28] Fidanza 2007, p. 196.

[29] Un «mezzone» corrisponde all'asse di legno ricavata da un taglio non esattamente

di norma utilizzato nei cantieri architettonici, soprattutto in luoghi umidi, ma non documentato di solito nelle sculture[30]. Il vetrice (*salix viminalis*) infine, è una varietà selvatica del salice (distinta dal più comunemente utilizzato *salix alba*)[31]. Similarmente al pioppo, si tratta di un legno di facile lavorabilità e, secondo Leon Battista Alberti, entrambi erano usati dagli scultori lignei per la loro «ugualità, a pigliare, & a mantenere le colle, & i lineamenti de dipintori, parte ancora ad esprimere le forme sono agevoli, & facili oltre modo»[32]. Il salice è un legno tenero, ma anche resistente, caratterizzato da una tessitura da fine a media e presenta buoni livelli di finitura, in particolare perché, a differenza del pioppo, non scheggia[33]. È interessante notare come Foggini escluda l'acquisto di tiglio, spesso usato nella scultura lignea più pregiata, proprio perché il gruppo scultoreo non era destinato a rimanere in opera che per qualche mese, o al massimo qualche anno. Da un punto di vista estetico, le sculture erano concepite per essere ricoperte, e in parte modellate, con una preparazione di gesso (fig. 8), tanto che quando Karl Noehles le vide le considerò modelli completamente realizzati in questo materiale.

Sempre nella stessa scrittura, il Foggini valutò la propria invenzione, ossia i modelli di cera e di terra, per una cifra di 210 lire, equivalenti a 30 scudi[34]. Quanto all'esecuzione delle sculture lignee, da quel documento e da un altro, contenuto nello stesso fascicolo e concernente il trasporto delle opere, si deduce che erano state approntate non nella bottega della Loggia Rucellai, ma in quella dello zio di Giovanni Battista, Jacopo Maria Foggini, scultore specializzato nella lavorazione del legno, a capo di una

radiale del tronco, ma nemmeno dalla parte più esterna («sciavero»), dunque una scelta di media qualità; si veda Giannini 2010, *ad vocem* «ASSE».

[30] Fidanza 2007, p. 194.

[31] Ringrazio Marco Bei per l'identificazione di questa specie.

[32] Fidanza 2007, citando da *L'architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli* 1565, p. 46.

[33] Fidanza 2008, p. 45.

[34] Alla mia conoscenza non sono emersi altri conti che permettono di paragonare questa stima per l'invenzione e i modelli. A titolo di confronto, il contratto di Foggini per l'*Apoteosi di sant'Andrea Corsini* fu di 800 scudi e questa cifra includeva, oltre la lavorazione del marmo, due modelli piccoli e uno grande, mentre il blocco di marmo e il trasporto erano a spese dei committenti (Lankheit 1957, p. 57-58, doc. VII).

bottega situata a Firenze in Via Porta Rossa[35]. Per questo lavoro Jacopo Maria fu pagato per 60 giornate, a 8 lire il giorno, per una somma totale di 480 lire. Accanto a lui lavorarono altri intagliatori del legno e assistenti più o meno esperti, come si vede dal pagamento giornaliero corrisposto agli stessi: Baldassare «todesco» (56 giornate a circa 8 lire il giorno) Diacinto del Fantasia (35 giornate a 4 lire il giorno), Marcantonio Giuntini (26 giornate e mezzo a 3 lire il giorno) e un garzone chiamato Giuseppe (12 giornate a meno di una lira il giorno)[36]. Il totale di questo conto, includendo materiale, tasse e stipendi, raggiunge le 2358 lire, equivalenti a 336 scudi e 6 lire. Sempre da questo documento si scopre che a collaborare con Giovanni Battista non fu solo suo zio, Jacopo Maria, ma anche suo padre Agnolo, pagato 3 lire al giorno per 60 giornate come «quadrante», un termine che non sono riuscita a risolvere[37].

Alcuni giorni dopo aver messo per scritto questo conto di spese, a Foggini furono rimborsati i primi 25 scudi dall'Ordine. Vennero poi pagati nei mesi successivi dai 25 ai 50 scudi alla volta per un totale, alla data dell'8 aprile, di 150 scudi[38]. Il conto fu infine saldato il 16 maggio con il pagamento di altri 150 scudi[39]. Nella sua lettera del 1° aprile, come anticipato,

[35] Giometti 2019, pp. 522, 526.

[36] Baldassare "todesco" indica molto probabilmente Balthasar Permoser, attivo a Firenze dal 1676 al 1690. Lo stesso «Jacinto di Jacinto del Fantasia scultore in legno e pietra in Porta Rossa» è menzionato tra gli accademici dell'Accademia del Disegno nel 1684 (ASF, Accademia del Disegno, 152, s.p.). È molto probabile che Diacinto del Fantasia abbia rilevato la bottega di Jacopo Maria Foggini dopo la morte del vecchio maestro nel 1683.

[37] Potrebbe essere sinonimo di 'lavorante di quadro', cioè un lavorante che si occupa di scorniciature e modanature architettoniche. In questo contesto, è possibile ipotizzare che i quadranti si occuparono della base sulla quale erano state allestite le sculture.

[38] ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate:

«@ 6 febbraio 1682 [1683]	[scudi] 25 - - -
@ 27 detto	[scudi] 25 - - -
@ 23 marzo	[scudi] 25 - - -
@ 3 aprile	[scudi] 25 - - -
@ 8 detto	[scudi] 50 - - - »

[39] ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate (16 maggio 1683):
«Al Foggini a buon conto [scudi] 150 - -
Conti da saldarsi

Foggini aveva indicato la cifra di 450 scudi totali per l'insieme delle statue consegnate alla chiesa. Fino al 16 maggio però lo scultore ne aveva incassati soltanto 300 e dai documenti non sembra che abbia mai ricevuto i 150 scudi mancanti, forse perché il suo conto aveva dimostrato spese per un ammontare di soli 336 scudi. Negli altri conti relativi alle feste organizzate in occasione della traslazione delle reliquie viene indicato che i 300 scudi pagati a Foggini erano da defalcare dalle spese della chiesa. Si trattava di una cifra elevata per un'opera effimera, comunque assai più economica di quanto sarebbe costata una realizzazione marmorea sarebbe costata. Inoltre, le spese incorse per l'invenzione e i modelli grandi sarebbero state dedotte, se il gruppo fosse poi stato eseguito in marmo. Sulla base di altri dati disponibili, si può pensare che lo stesso gruppo in marmo sarebbe costato ben oltre 1000 scudi[40].

Tanto la lettera del Foggini del 1° maggio quanto gli altri conti relativi al trasporto di tutto quello che era necessario all'organizzazione delle festività ci svelano l'esistenza di un'altra scultura di Giovanni Battista Foggini, oggi perduta. Si trattava, per la precisione, di un basso rilievo rappresentante Santo Stefano papa benedicente. Sebbene non si abbiano informazioni chiare sul materiale di fabbricazione dell'opera, forse la cartapesta, si può affermare con sicurezza che fu sottoposta a doratura[41]. Dalla documentazione si apprende inoltre che il rilievo presentava dimensioni assai consistenti. «Di maggior proporzione» rispetto alle sculture dell'altare, come indicato da Foggini, esso richiese l'intervento di ben sei uomini per essere spostato dalla bottega dello scultore a quella del doratore e, in se-

Foggini per resto [scudi] 150 - -»

[40] A titolo comparativo, per la chiesa dei Santi Michele e Gaetano, Anton Francesco Andreozzi, per *Sant'Andrea Avellino*, e Giuseppe Piamontini per *San Marco*, vennero pagati rispettivamente 400 e 350 scudi, il marmo e le diverse tasse essendo alle loro spese; Chini 1987, p. 304, doc. 39E, 39F e 40.

[41] ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate

Poco prima del 14 aprile 1683: «A Mezzetta Porta, e compagni, che fecero più viaggio in portar danari, andare a navicelli e levar il basso rilievo di casa del Foggini, portarlo al doratore, e altro [lire] 7.6.8»

17 aprile 1683: «Per aver fatto portare il basso rilievo da bottega del doratore a casa mia, da 6 huomini 3. - -

A Piero del Corono navicellaio che ha condotto due navicellate a Pisa, in una il basso rilievo, quale essendo peso per non lo guastare, bisogna pigliare due navicelli, a buon conto [lire] 28 - -»

guito, l'impiego di un'intera navicella per il trasporto a Pisa il 17 aprile. Giunto a destinazione, il rilievo fu poi allestito sulla facciata della chiesa dei Cavalieri[42]. Diacinto Maria Marmi, nella sua descrizione degli apparati, allude al ritratto del santo sulla facciata, abbinato a un ritratto su tela di Cosimo III, gran maestro dell'Ordine, dipinto da Pietro Dandini. Nel suo disegno della facciata, conservato agli Uffizi e probabilmente destinato a esser inciso, si intravede l'effigie del santo entro il tondo che orna la parte superiore della facciata (fig. 9).

Il gruppo ligneo raffigurante santo Stefano, le due allegorie femminili e i putti fu allestito sull'altare maggiore pochi giorni prima della processione, in presenza di Foggini[43]. Fu collocato dentro la struttura lignea dipinta in finto marmo creata per l'occasione sulla base dei disegni di Silvani, anch'essa destinata a essere sostituita con una struttura architettonica in marmi colorati negli anni successivi[44]. Diacinto Maria Marmi ci offre una relazione precisa di come si presentava l'altare maggiore in occasione della festa della traslazione: «la veduta dell'Altare Maggiore sopra del quale posava la statua del Santo in mezzo alla Fede et alla Religione con alcuni puttini scultura di Giovanni Battista Foggini, et universalmente molto lodata. Sopra alle quali statue restava alzato un baldacchino di velluto rosso piano, con divisione di tre teli di velluto simile ripieni di ricchissimo ricamo d'oro con suo postergale, e pendenti simili frangiati d'oro. Quindi posava la ricca cassa del Santo Corpo al piano del secondo grado dietro laquale veniva alzato un sodo più alto di detta cassa coperto di drappo ricamato d'oro, sopra del quale restava alzato un baldacchino con suo postergale di Christallo di Monte con crocifisso d'argento dorato, e croce di Christallo di Monte. Legato il suddetto baldacchino in rame dorato con bellissimo disegno e lavoro che per l'Eucaristico pane dall'Illustrissimo Signore marchese Ferdinando Cospi alla Religione fu donato. Restava il re-

[42] «il quale è collocato nella facciata di detta chiesa», App. II.

[43] ASPi, OSS, 2356, fasc. 44, pagine non numerate:

In uno dei conti di questo fascicolo sono ricordati coloro che hanno traportato le sculture in navicella da Firenze a Pisa «16 Aprile / A Mezzetta Porta, che andò a cercare di Diacinto Castellani Navicellaio, che porto le statue a Pisa, mancando un braccio della statua del Pontefice 3 - -»; in un altro sono ricordati varie spese incluse quelle per l'alloggio e il cibo di Foggini a Pisa ma senza il numero di giorni spesi in città.

[44] Le spese relative alla parte architettonica sono ricordate come «Spese del modello del nuovo altare di legno sc. 111.2.18.4» (ASP, OCSS, 2356, fasc. 39; Paliaga 1985, app. I).

sto dell'altare adornato riccamente con candellieroni d'argento, e vasi con tutti gli altri annessi soliti con due viticci d'argento ai pilastri, che di finti marmi avevo fatto coprire per concertare con tutto l'ordine dell'apparato, erano i pilastri dell'arco coperti di velluto rosso piano di ricamo d'oro con arme di S.A.S. e della Religione (…)»[45]. Marmi inoltre descrive come dal soffitto della chiesa pendesse «lo stendardo dove era dipinto il ritratto del santo con più angioli, con femina avanti genuflessa che rappresentava la Religione mano di Pietro Dandini, che all'arrivo della processione feci subito alzare in aria secondo il solito costume di simil solennità (…)»[46].

Un disegno non del tutto finito conservato alla Morgan Library di New York, ancora attribuito a Stefano della Bella, testimonia la disposizione originale dell'altare durante la festa della traslazione (Fig. 10)[47]. Il foglio, realizzato in preparazione dell'incisione mai eseguita, corrisponde perfettamente alla descrizione che ne fa Marmi. Si vedono infatti l'altare ligneo di Silvani, le sculture di Foggini sormontate dal baldacchino di velluto e, il grande stendardo dipinto da Pietro Dandini che pende dal soffitto. Ad inquadrare l'altare, dal primo piano in maniera digradante verso il centro della scena, sono rappresentati gli invitati che assistettero alle funzioni religiose celebrate in occasione della festa del 25 aprile 1683.

Se si confrontano il progetto originale e il modo in cui le sculture effimere furono effettivamente allestite, risulta evidente la semplificazione della macchina scenica. Il sarcofago di porfido, previsto nel primo progetto, fu sostituito con un'urna in cristallo di rocca. Mentre le tre figure principali rimasero quasi identiche a quelle disegnate da Foggini sin dall'inizio, i putti e gli angioletti furono ridotti al minimo indispensabile. Creare un raggio di angeli volanti in materiali effimeri dovette risultare tecnicamente troppo impegnativo: si decise quindi di eliminarli e di rimpiazzarli con tre soli putti disposti in basso, tra il santo e le figure allegoriche. Nel di-

[45] Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano, Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, cc. 116*r*-116*v*; vedi Riederer Grohs 1978, p. 264.

[46] Firenze, BNCF, ms. Magliabechiano, Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, c. 118*r*; vedi Riederer Grohs 1978, p. 268.

[47] New York, Morgan Library, acc. no. 1978.7; Scholz 1976, cat. 96 (come Stefano della Bella), Ryskamp 1981, p. 175 (come Stefano della Bella), Paliaga 1985, p. 328, fig. 8 (come attribuito Domenico Tempesti o Bastiano Tromba). Da un punto di vista stilistico e considerando il contesto di produzione del disegno, preferiamo proporre anche per questo foglio il nome di Diacinto Maria Marmi, del quale, è però vero, si conoscono pochi disegni di figura.

segno della Morgan Library, due sono ben visibili, mentre il terzo (che conosciamo grazie all'opera sopravvissuta) si intravede appena dietro la nuvola, sopra la quale è seduto il santo.

Le sei sculture lignee conservate nella chiesa sono state assemblate in modo leggermente scorretto rispetto alla disposizione pensata dal loro stesso autore, forse prendendo come punto di riferimento l'altare odierno. Sull'altare maggiore tutte le figure erano allestite sullo stesso piano, quelle della Fede e della Religione si trovavano più vicine al Santo, cui rivolgevano lo sguardo, e in posizione meno frontale rispetto all'allestimento attuale. Lo scudo poi, era tenuto dal putto più vicino alla Sacra Religione.

In merito poi all'esecuzione delle sculture è da notare quanto già in questa fase giovanile della sua carriera Foggini fosse capace di coordinare un lavoro collaborativo secondo le proprie idee. Le sculture lignee non solo seguono in modo preciso la composizione inventata da Foggini, ma corrispondono anche allo stile del giovane maestro in altre sue sculture eseguite in altri materiali. Certo, considerando la destinazione di questo gruppo, i dettagli, soprattutto nei panneggi, non sono stati elaborati con la stessa attenzione che nel marmo. Il trattamento delle talari di seta marezzata di sant'Andrea nel rilievo marmoreo della Cappella Corsini e delle vesti indossate da santo Stefano papa sono incredibilmente simili: con le stesse pieghe sottili e irregolari, che rendono così bene le zone lucide e opache della seta. Anche le maniche sono rifinite con lo stesso elemento di pizzo. Mentre i putti lignei molto generici non incontrano particolari somiglianze con quelli di Foggini, la fisionomia della Sacra Religione invece non è lontana della figura femminile inginocchiata nel rilievo di sinistra della Cappella Corsini, completato diversi anni dopo.

Questa 'soluzione' provvisoria finì per rimanere sull'altare maggiore per due decenni, finché non fu avviata la costruzione dell'altare definitivo, nel 1701, secondo un progetto diverso, interamente ideato da Foggini[48]. Nel 1716, il gruppo ligneo fu donato alla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno e successivamente rilocato nella sacrestia della chiesa dei Cavalieri[49].

***

[48] Per un'altra soluzione considerata nel frattempo per l'altare maggiore si vedano Lankheit 1962, p. 100 e Noehles 1970, p. 110.

[49] ASP, OCSS, 2823, cc. 339-340; Paliaga 1985, p. 312, nota 45.

L’altare maggiore, nella sua veste odierna, è stato descritto e studiato in diverse occasioni (fig. 11)[50]. La decisione di rilanciare il progetto venne presa dopo che Cosimo III aveva ricevuto in dono un’altra reliquia del santo protettore da parte di papa Innocenzo XII, in occasione di una visita nella città pontificia l’anno del Giubileo. Questa volta l’intero progetto, comprensivo di elementi architettonici e gruppo scultoreo, fu affidato al disegno di Foggini che, nel frattempo, era diventato primo scultore e architetto di corte. Di questo progetto definitivo ci danno testimonianza diversi disegni preparatori di mano del Foggini, relativi agli elementi architettonici (fig. 12)[51].

Il gruppo scultoreo in marmo bianco è composto di tre figure principali: il santo seduto su un ‘trono’ di nuvole e due figure inginocchiate, posizionate alla destra e alla sinistra del protagonista della scena. Descritte da Alessandro Da Morrona come «la Vittoria» e «la sacra militar Religione»[52], le due figure allegoriche non presentano più, come nel primo progetto fogginiano – e come d’altronde la maggior parte delle immagini antropomorfe di natura allegorica –, sembianze femminili: in questo caso ai piedi del santo sono infatti posti due giovani uomini[53]. Quello che rappresenta simbolicamente la Vittoria tiene in mano una bandiera ed è scolpito con sguardo rivolto al santo. Il secondo, con lo scudo e la spada, è un’allegoria dell’ordine cavalleresco e punta gli occhi verso gli astanti. In alto, semidistesi sul frontone spezzato, sono due puttini che guardano in basso.

In questa circostanza, il Foggini riprese l’altra proposta che aveva avan-

[50] Si veda in particolare Da Morrona 1793, pp. 26-37; Lankheit 1962, pp. 100-102; Noehles 1976, pp. 113-120; Spinelli 2003, p. 338.

[51] Vienna, Albertina, AZItalienunb.1440, Noehles 1970, p.114, fig. 24; un foglio di localizzazione attuale ignota fu venduto in asta da Sotheby’s Londra, 7 dicembre 1978, alla linea 57 e poi da Agnew Londra, *Old Master Drawings and Sculpture,* 1985, cat. 12; un altro di localizzazione attuale ignota passò in asta da Sotheby’s Firenze, 10 aprile 1974, cat. 38 e di nuovo da Sotheby’s New York, 29 Gennaio 2010, cat. 538B, di dimensione grande (matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, 288 x 420 mm) e con due proposte alternative, si tratta di uno dei modelli più avanzati per il progetto (fig. 12).

Un altro foglio conservato all’Albertina (AZItalien189) può invece essere considerato come ricordo, piuttosto che preparatorio; Noehles 1970, pp. 104, 112, 113, fig. 22; *Gli Ultimi Medici* 1974, cat. 21c; Spinelli 2003, p. 338.

[52] Da Morrona 1793, p. 30.

[53] Klaus Lankheit (1962, p. 101) descrisse per sbaglio le sculture di fianco come figure femminili.

zato nel 1682 (fig. 6): due figure inginocchiate, l'una con la bandiera e l'altra con lo scudo, e il grande sarcofago di porfido per le reliquie del santo giunte da Trani. La differenza maggiore tra l'opera realizzata e il disegno del 1682 consiste nell'aggiunta di una sedia bronzea ornata di un bassorilievo in bronzo dorato rappresentante la *Decollazione di santo Stefano*, destinata ad accogliere la nuova reliquia della cattedra, sulla quale si credeva fosse stato ucciso il santo[54]. Uno schizzo a penna e inchiostro marrone, ritagliato da un foglio più grande, può essere identificato come primo pensiero per la cattedra bronzea (fig. 13)[55]. Delle tre figure marmoree sono sopravvissuti i modelli in piccolo in terracotta (fig. 14)[56]. Osservando la posizione del santo seduto, appare evidente che questi modelli siano connessi al progetto del 1701 e non a quello precedente. È interessante però notare come in questa fase 'evolutiva' della composizione – coincidente appunto con l'elaborazione dei modelli in piccolo – Foggini considerò ancora l'idea di rappresentare le due figure inginocchiate come degli angeli con ali, alla stregua di quelli visibili nel disegno del 1682 (fig. 6): nei marmi definitivi i due giovani 'persero' però le angeliche ali per esser caricati di una valenza allegorica.

L'altare fu portato a termine nel 1707. Le figure di marmo vennero scolpite da uno stretto collaboratore del Foggini, il carrarese Andrea Vaccà con la sua bottega, responsabile anche di numerose opere a Livorno, mentre il porfido e gli altri marmi colorati vennero lavorati dallo scalpellino Piero Corsi[57]. La cattedra in bronzo invece fu modellata e fusa nella bottega di Foggini a Borgo Pinti.

***

Il gruppo in legno gessato ancora visibile a Santo Stefano dei Cavalieri è una testimonianza molto rara di una scultura concepita appositamente come un'opera effimera che aveva il duplice status di costituire sia un apparato temporaneo che un modello a grandezza naturale destinato a essere poi scolpito in marmo. Questo tipo di sculture di solito venivano

[54] Alburquerque 2019, pp. 217-218.

[55] Alburquerque 2009, p.80, 171, fig. 4.

[56] Dimensioni esatte sconosciute. Ringrazio Jennifer Montagu per aver condiviso questa fotografia con me e Donald Johnston per aver gentilmente ottenuto il permesso presso i proprietari di riprodurle in questo testo.

[57] Spinelli 2003, p. 338.

smantellate dopo gli eventi che ne avevano determinato la realizzazione, e le loro componenti riutilizzate per altri progetti, oppure si danneggiavano in modo irreparabili, poiché i materiali utilizzati non erano stati concepiti per essere resistenti e duraturi. Il 'bozzettone', a noi pervenuto in uno stato di conservazione relativamente buono, costituisce quindi un caso eccezionale giacché, a mia conoscenza, non sono rimasti altri esempi di questo tipo nella Firenze barocca[58]. Inoltre, i documenti messi in luce rappresentano una testimonianza preziosa dei tipi di legno selezionati per questa tipologia di opere, sulla loro provenienza toscana, sulla loro quantità e sul loro prezzo. Ci danno notizie, infine, in merito al rapporto ancora molto attivo a queste date tra Giovanni Battista e suo zio Jacopo, sulla cui competenza poteva contare per la realizzazione di opere lignee. Questa realizzazione giovanile costituisce anche un'attestazione precoce delle abilità di Giovanni Battista Foggini come inventore e capo bottega, capace di coordinare l'attività di tutta una squadra di lavoranti, impegnati nella realizzazione di un suo progetto. È proprio questo grande talento che gli consentirà di avere più tardi una carriera brillante nel granducato mediceo[59].

[58] Si possono però menzionare alcuni esempi della Firenze rinascimentale (i due modelli a scala 1:1 in terra cruda di Giambologna; Krahn 2022, pp. 188-190), oppure della Roma barocca. (alcuni modelli grandi per gli angeli dell'altare della cattedra di San Pietro, realizzati da Bernini con i suoi assistanti in terracruda e paglia su armatura in ferro e vimini, sono conservati ai Musei Vaticani; Bacchi 2012, pp. 55-57).

[59] Su questo aspetto Alburquerque 2023, pp. 220-227.

Appendice I

ASP, OCSS, 2356, fasc. 17, carte non numerate

Conto di spese fatte per le statue che servono nella chiesa de Cavalieri di Pisa Giobatista foggini scultore

Adì Primo febbraio 1682 *[1683]*
1682 *[1683]*

Nota delle spese fatte per il lavoro delle statue che servono per la chiesa de Cavalieri in Pisa fata per obedire al Illustrissimo Signore Auditore senza pregiudizio delle mie ragioni

Per avere mandato Stefano nostro garzone al Poggio a Caiano a vedere i legni. Lire quattro	4 -
Per fogli per fare i cartoni. Lire una soldi sei e otto	1 – 6 – 8
Per gabella di numero tre carrate di legniami venuti dal Poggio a Caiano che erano numero otto tondoni grossi. Lire ventuna	21 -
Per la vettura di detti legni. Lire ventuna	21 -
Per valuta di braccia 40 che erono detti tondoni di albero a Lire tre il braccio andante. Lire cento venti pagati al agente delle Cascine del Poggio come per ricevuta aparisce.	120 -
Per una canna di panconi di gattice presi dallo scrittoio delle fortezze. Lire quarantadua come per ricevuta	42 -
Per numero cinque mezzoni di gattice ricevuti dal Signore Marchese Corsini. Lire cinquantacinque pagati al Arigucci. Come per ricevuta	55 -
Per numero tre pezzi di gattice ricevuti da Marchese Piero del Grasso -- Lire dodici -- come per ricevuta	12 -
[totale *recto*]	276.6.8
[*verso*]	276.6.8
Per legname che avevamo in casa prima per un mezzone di vetrice di braccia 5 ½, largo braccia, e grosso mezzo braccia. Lire trentotto e soldi dieci	38 - 10 -
Per numero diciotto mezzoni di ontano e di gattice di braccia 4 l'uno largo 2/3 e grossi 1/3 in tutti Lire cento ventisei	126 -
Per altre sette piane di gattice lunghe braccia 4 e grosse 1/3 -- Lire ventotto	20 -
Per asse di terzo di albero di più largezze servivano per il di dietro delle statue maggiori e per più pezzi di piane di albero per fare pezzi in tutto Lire ventiquattro	24 -
Per segature di parte di detti legni Lire dieci	
Per libbre quaranta di aguti di più sorte Lire 20	20 -

Per colla libre 25 a soldi 2 la libra in tutto Lire dieci	10 -
Per candele di sego (libre 46) servite per veglione Lire quatordici	14 -
Pagati a carrettai per condutture di legnami dalla fortezza del Parione e dalla botega di porta rossa Lire 5	5 -
Per modelli di cera et di terra per pensieri per l’invenzione del Gruppo delle figure i quali sono al numero di tre Lire dugento dieci	210 -
[totale *verso*]	763.8.0
[*recto* pagine seguente]	763.8.0
Per la spesa di viaggio di Pisa per assistere a mettere in opera le statue e per il vitto nel tempo che per il medesimo servizio sono dimorato in Pisa In tutto Lire cento cinque	105 -
Spese de lavoranti	
Jacopo Maria Foggini per numero 60 giornate a Lire otto il giorno -- quattrocento ottanta	480 -
Baldassare todesco per numero cinquanta sei giornate Lire quattrocento cinquantasei	456 -
Diacinto del Fantasia Lire cento quaranta per numero trentacinque giornate a Lire quattro il giorno	140 -
Marchantonio Giuntini intagliatore per numero ventisei giornate e mezzo a Lire tre il giorno -- Lire ottanta	80 -
Giuseppe. Lire dieci per numero dodici giornate	10 -
Agniolo Foggini quadrante Lire cento ottanta per numero sessanta giornate a Lire tre i giorno	180 -
A Pietro Benichi quadrante garzone Lire cento	100 -
Bagnaschi Lire venti	20 -
A fattori che sono due uno di 20 grazie la settimana e l’altro di una lira in tutti in nove settimane Lire ventiquattro	24 -
[totale]	2358 -
[2358 lire = 336 scudi e 6 lire]	

Appendice II

ASP, OCSS, 2356, fasc. 92, carte non numerate

Conto della Sagra et Illustrissima Religione dei Cavalieri di S. Stefano
Giobatista foggini scultore

Adi primo Aprile 1683
La Sagra e Illustrissima Religione dei Cavalieri di S. Stefano deve dare per la valuta

di un gruppo di statue fatte di legniame che si sono adattate all'altare maggiore della chiesa conventuale in Pisa le quali statue una è figurata Santo Stefano Papa e Martire e un'altra la Santa Fede e l'altra la Sagra Religione le quali sono alte braccia cinque finite da tutte le parti e fatte v[u]ote, e fatto tre putti di proporzione alle dette statue con differenti attitudine, e fatto un'altra mezza statua figurata il medesimo Santo Stefano in atto di Benedire il popolo il quale e di maggior proporzione che le sopra dette statue il quale è collocato nella facciata di detta chiesa, fatte dette statue a tutta mia opera cioè di legniami e ferramenti e si sono consegnate all' Illustrissimo Signor Cavaliere del Rosso
Vagliono in tutte scudi quattrocento cinquanta sc. 450 –

Bibliografia

Alburquerque 2009: K. d'Alburquerque, *Giovanni Battista Foggini (1652-1725): quelques dessins preparatoires a des sculptures*, in *Dessins de Sculpteurs II*, a cura di G. Scherf, atti del convegno Paris 2009, pp. 79-86.

Alburquerque 2019: K. d'Alburquerque, *Giovanni Battista Foggini, scultore "algardiano" al servizio dei Medici*, in *Gli Allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova e L. Simonato, atti del convegno Firenze 2015, pp. 211-228.

Alburquerque 2023: K. d'Alburquerque, *Être sculpteur à Florence à l'époque des derniers Médicis*, Paris 2023.

Bacchi 2012: A. Bacchi, *The Role of Terracotta Models in Bernini's Workshop*, in *Bernini. Sculpting in Clay* catalogo di mostra a cura di C.D. Dickerson III, A. Sigel e I. Wardropper, New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 3 febbraio-14 aprile 2013, pp. 47-61.

Casini-Paliaga 1984: C. Casini, F. Paliaga, *Le feste religiose a Pisa nel Seicento*, in La festa 1984, pp. 25-58.

Chini 1984: E. Chini, *La Chiesa e il Convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Florence 1984.

Da Morrona 1793: A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1793.

Fidanza 2007: G. B. Fidanza, *I legni per «fabbriche», intagli e «figure» nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 30, 2007, pp. 209-225.

Fidanza 2008: G.B. Fidanza, *Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna*, in *Statue di legno:*

caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, a cura di G.B. Fidanza, atti del seminario di studi (Perugia 1-2 aprile 2005), Roma 2008, pp. 33-57.

Fidanza 2012: G.B. Fidanza, *Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi*, in G.B. Fidanza, L. Speranza e M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medievo al XIX secolo*, atti del convegno Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007, Bollettino d'Arte - Volume Speciale, Roma 2012, pp. 199-210.

Giannini 2010: C. Giannini (a cura di), *Dizionario del Restauro, Tecniche, Diagnostica e Conservazione*, Firenze 2010.

Giometti 2017: C. Giometti, *Sculture in legno d'età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, atti del convegno Genova 2015, pp. 519-532.

Gli Ultimi Medici 1974: *Gli Ultimi Medici: il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo di mostra, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre 1974, versione inglese *The Twilight of the Medici*, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo-2 giugno 1974.

Krahn 2022: V. Krahn, *Giambologna's Sketch-Models*, in M. Cole *et al.* (a cura di), *Creating Sculpture: Renaissance*

Drawings and Models, Londres 2022, pp. 178-193.

La festa 1984: *La festa, la rappresentazione popolare, il lavoro: momenti della cultura e della tradizione in territorio pisano, XVI-XIX sec.*, catalogo di mostra, Pisa, Archivio di Stato, 20 Ottobre 1984-17 Novembre 1984.

Lankheit 1957: Klaus Lankheit, *Die Corsini Kapelle in der Carmine-Kirche zu Florenz und ihre Reliefs*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VIII, 1, 1957, p. 35-60.

Lankheit 1962: K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962.

Monaci Moran-Meloni Trkulja: L. Monaci Moran e S. Meloni Trkulja, *Capella Corsini in Santa Maria del Carmine*, in M. Gregori (a cura di), *Cappelle barocche a Firenze*, Cinisello Balsamo 1990, pp. 135-164.

Noehles 1970: K. Noehles, *Der Hauptaltar von Santo Stefano in Pisa: Cortona, Ferri, Silvani, Foggini*, «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», 1, 1970, pp. 87-123.

Paliaga 1985: F. Paliaga, *Immagini eroiche e culto devozionale a Pisa nel XVII secolo: la festa per la Traslazione del corpo di S. Stefano*, «Ricerche storiche», 15, 2, 1985, pp. 295-335.

Renzoni 1984: S. Renzoni, *Pisa tra mito e storia nelle feste granducali cinque-seicentesche*, in *La Festa* 1984, pp. 59-94.

Riederer Grohs 1978: B. Riederer Grohs, *Florentinische Feste des Spätbarock :*

ein Beitrag zur Kunst am Hof der letzten Medici 1670-1743, Frankfurt am Main 1978.
Ripa 1603: C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.
Ryskamp 1981: C. Ryskamp, Charles (a cura di), *Nineteenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1978-1980*, New York 1981.
Scholz 1976: J. Scholz (a cura di), *Italian Master Drawings, 1350-1800, from the János Scholz Collection,* New York 1976.
Traversi 2008: L. Traversi, *Marmi, Diacinto Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 70, Roma 2008.

Manoscritti

A.F. Mannucci, *Diario* (Paliaga 1984, nota 13)
D.M. Marmi, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano, Cl. VIII, cod. 839, ora in Cl. VIII, serie quarta, tomo X, cc. 116*r*-116*v* (Riederer Grohs 1978, pp. 255-269, doc. 8).



1. Giovanni Battista Foggini, Iacopo Maria Foggini e bottega, *Santo Stefano con la Fede, la Religione e tre putti,* legno e gesso, Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



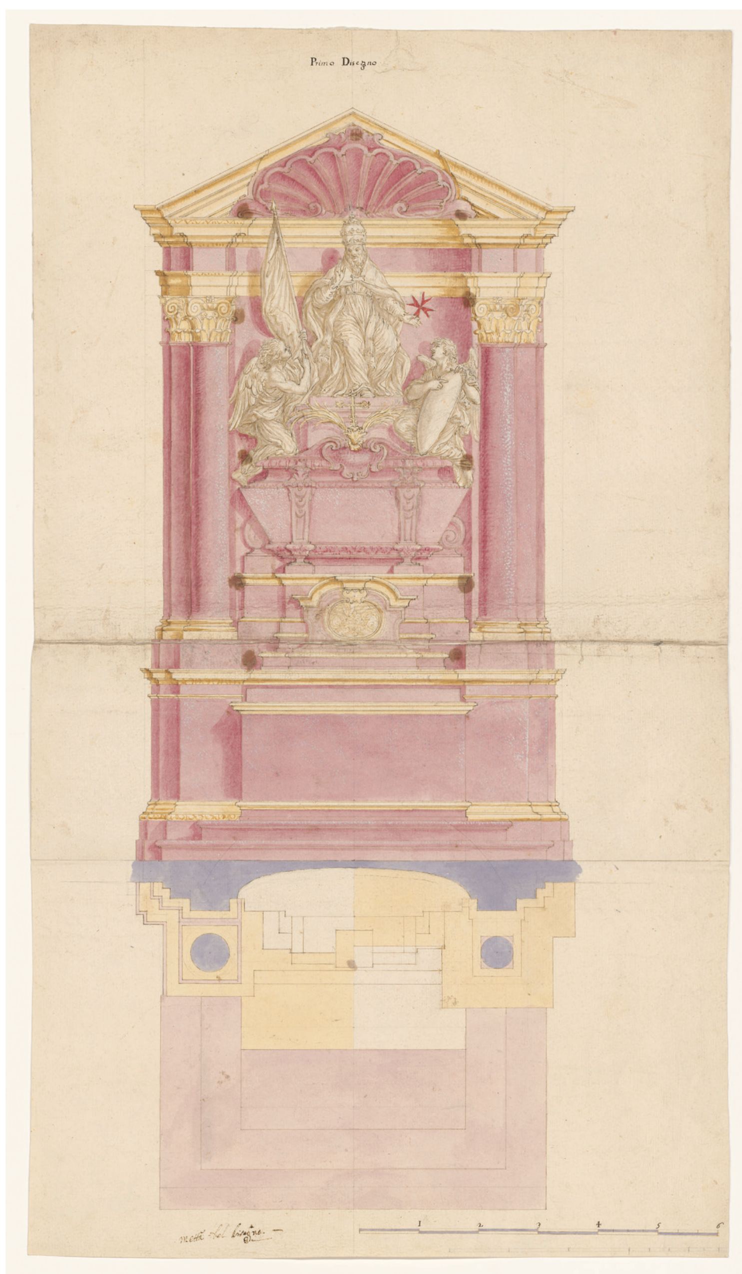




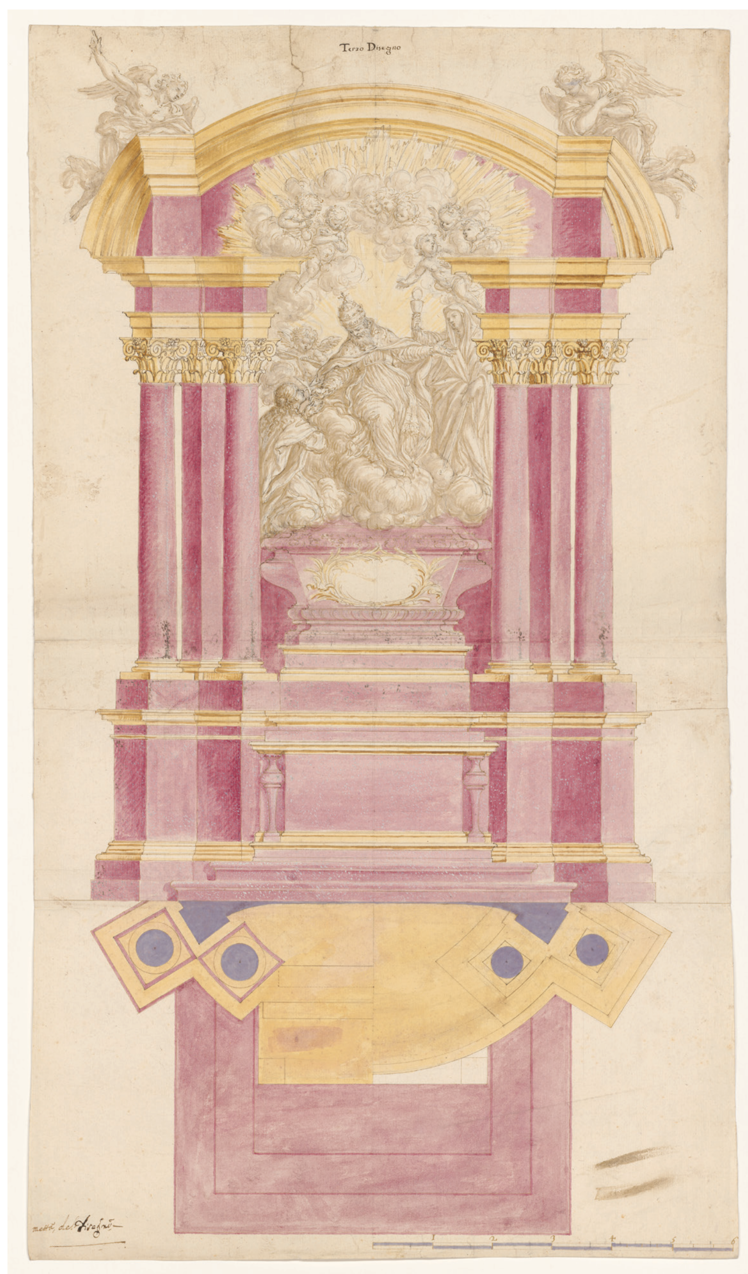


2-4. Giovanni Battista Foggini, Iacopo Maria Foggini e bottega, *Santo Stefano con la Fede, la Religione e tre putti*, particolari,legno e gesso, Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.

5. Particolare del gruppo che fa vedere le figure sono composte di vari pezzi di legno assemblati. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



6. Pier Francesco Silvani e Giovanni Battista Foggini, Progetto per l'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello rosato, rosso, giallo e blue, 73,3 x 41,5 cm. Vienna, Albertina, AZItalien190.



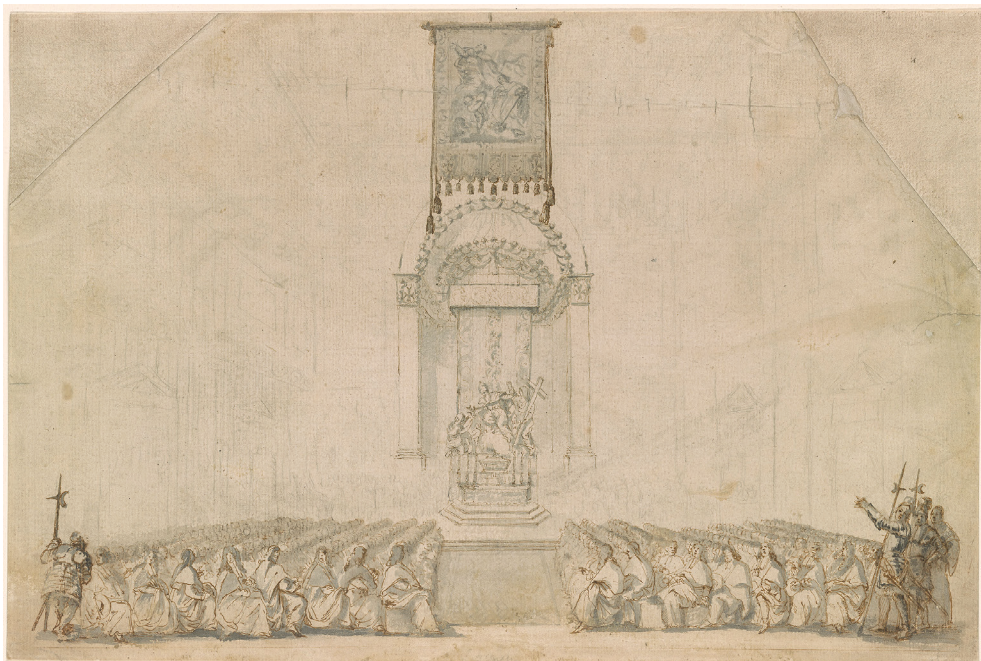
7. Pier Francesco Silvani e Giovanni Battista Foggini, Progetto per l’altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello rosato, rosso, giallo e blue, 75 43 cm. Vienna, Albertina, AZItalien192.



8. Particolare del gruppo che fa vedere la struttura con legno e gesso. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



9. Diacinto Maria Marmi, *Facciata di Santo Stefano dei Cavalieri durante la festa della traslazione delle reliquie del santo il 25 Aprile 1683*, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, 46,6 x 35,8 cm. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 5087 A. ©Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.



10. Diacinto Maria Marmi?, *Interno di Santo Stefano dei Cavalieri all'occasione della festa della traslazione delle reliquie del Santo il 25 Aprile 1683*, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello grigio, 27 x 40,3 cm. New York, The Morgan Library & Museum, acc. no. 1978.7. ©The Morgan Library & Museum, New York.



11. Giovanni Battista Foggini, Andrea Vaccà e bottega, 1702-1707, Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri, altare maggiore. Foto di Giandonato Tartarelli. Su gentile concessione del Demanio dello Stato.



12. Giovanni Battista Foggini, *Studio per l'arco architettonico dell'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri*, matita nera, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, 288 x 420 mm. Ubicazione ignota.



13. Giovanni Battista Foggini, *Studio per la cattedra di bronzo sull'altare maggiore di Santo Stefano dei Cavalieri*, matita nera, penna e inchiostro marrone, 17,1 x 8,2 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, 52.570.273.



14. Giovanni Battista Foggini, *Santo Stefano papa, la Sacra Religione, la Vittoria*, terracotta. Ubicazione ignota.

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 374-431

«Le cose scoperte appartengono allo Stato». Esegesi storica di un enunciato normativo, tanto fortunato quanto controverso

Gino Famiglietti

Abstract This research focuses on the legal status of archaeological finds, the regulation of which has been at the basis of the legal idea of the 'safeguarding' of the cultural heritage in Italy since the pre-unification period. The paper examines the varying status of the 'things' of archaeological interest 'discovered' in 'excavations', and traces the evolution of their regulation from the provisions of the pre-unitary states up to the 1939 law. Particular attention is paid to the provisions of the 1909 law, which was the first to fully define the legal status of archaeological finds and whose correct interpretation is still much debated. For a long time, no specific studies had been devoted to the subject, so a comparative and critical reconstruction of the specific legal framework and its historical evolution was lacking. The research work was essentially based on the examination of the various legal provisions adopted in Italy over time for the protection of the archaeological heritage. By analysing them in terms of their different approaches, an interpretation has been proposed that is consistent both with the historical context of reference and with other contemporary legal sources.

Keywords Ownership; Property; Excavations; Finds; State

Former Director General of the Italian Ministry of Cultural Heritage and Activities, first for Archaeology, then for Archives and finally for Archaeology, Fine Arts and Landscape. He has taught cultural heritage legislation at the Vanvitelli University in Naples. He collaborated in the drafting of the Galasso Law and the Cultural Heritage and Landscape Code. He was awarded the Italia Nostra *Zanotti Bianco* prize in 2011. Publications: *A cosa serve Leonardo? La ragion di Stato e l'Uomo vitruviano* (with Tomaso Montanari, 2020); *Il Codice Maimonide* (with Micaela Procaccia, 2021); *La commode. Una storia italiana* (2022); *Casi Freddi. La «scure letterata» e le sue peregrinazioni: dalla Calabria al British Museum* (2023).

EDIZIONI DELLA NORMALE

Peer review
Submitted 11.01.2024
Accepted 12.02.2024
Published 29.07.2024

Open access

gino.famiglietti52@gmail.com
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_14

E-ISSN 2464-9201

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere e Filosofia
serie 5 / 2024, 16/1
pp. 374-431

«Le cose scoperte appartengono allo Stato». Esegesi storica di un enunciato normativo, tanto fortunato quanto controverso

Gino Famiglietti

Abstract La ricerca ha per oggetto il regime giuridico dei rinvenimenti archeologici la cui regolamentazione è, fin dalle disposizioni degli Stati preunitari, alla base dell'idea giuridica di 'tutela' del patrimonio culturale. Il contributo affronta con attenzione la variegata condizione delle 'cose' di interesse archeologico 'scoperte' negli 'scavi', e ne traccia l'evoluzione della disciplina, a partire dalle disposizioni emanate dagli Stati preunitari fino alla legge del 1939. Particolare attenzione è stata riservata alle disposizioni dettate al riguardo dalla legge del 1909, che per prima ha portato il regime e lo *status* giuridico dei rinvenimenti archeologici a compiuta definizione e la cui corretta interpretazione costituisce ancora oggi un argomento molto dibattuto. Alla materia da molto tempo non erano stati dedicati studi specifici, e quindi mancava una ricostruzione comparatistica e critica dello specifico assetto normativo e della sua evoluzione storica. Il lavoro di ricerca si è basato essenzialmente sull'esame dei vari provvedimenti normativi, indagati nel loro diverso atteggiarsi, nello spazio italiano e nel tempo, rispetto alla tutela del patrimonio archeologico, dei quali è stata proposta una lettura coerente sia con il contesto storico di riferimento che con le altre fonti normative ad essi coeve.

Parole chiave Appartenenza; Proprietà; Scavi; Reperti; Stato

Già direttore generale del MiBAC per l'Archeologia, poi per gli Archivi e infine per l'Archeologia, le Belle Arti e il Paesaggio. Ha insegnato Legislazione dei beni culturali nell'Università 'Vanvitelli' di Napoli. Ha collaborato alla stesura della Legge Galasso e del Codice dei beni culturali e del paesaggio. Premio Italia Nostra *Zanotti Bianco* nel 2011. Pubblicazioni: *A cosa serve Leonardo? La ragion di Stato e l'Uomo vitruviano* (con Tomaso Montanari, 2020); *Il Codice Maimonide* (con Micaela Procaccia, 2021); *La commode. Una storia italiana* (2022); *Casi Freddi. La «scure letterata» e le sue peregrinazioni: dalla Calabria al British Museum* (2023).

EDIZIONI DELLA NORMALE

Revisione fra pari
Submitted 11.01.2024
Accepted 12.02.2024
Published 29.07.2024

Accesso aperto

gino.famiglietti52@gmail.com
DOI: 10.2422/2464-9201.202401_14

«Le cose scoperte appartengono allo Stato». Esegesi storica di un enunciato normativo, tanto fortunato quanto controverso

Gino Famiglietti

Premessa

Il 28 giugno 1909, un lunedì, sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 150, veniva pubblicata, con il numero 364, la legge che, secondo la formula vigente all'epoca, era stata «Data a Roma addì 20 giugno 1909», la quale, come era evincibile dal *Sommario*, riportato sulla prima pagina della Gazzetta, era indicata come recante disposizioni «concernenti: Le antichità e le belle arti – […]»[1].

Il re, infatti, in esercizio dei poteri riconosciutigli dall'articolo 7 dello Statuto Albertino, aveva 'sanzionato' e promulgato la legge in questione il precedente 20 giugno e, con la formula di rito, riportata al secondo comma dell'articolo 42 del testo, ne aveva disposto, previa apposizione «del sigillo dello Stato», l'inserimento «nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e farla osservare come legge dello Stato».

La legge n. 364 entrava in vigore il 29 giugno 1909, ossia il giorno successivo a quello della sua pubblicazione in Gazzetta Ufficiale e, per l'effetto, da quella stessa data, in conformità a quanto disposto dall'articolo 40 della nuova normativa, erano «abrogate le leggi 12 giugno 1902, n. 185, 27 giugno 1903, n. 242, e 2 luglio 1908, n. 396, e tutte le altre disposizioni in materia, salvo quanto è stabilito con l'art. 4 della legge 28 giugno 1871, n. 286, con gli articoli 2 e 3 della legge 14 luglio 1907, n. 500, e nelle leggi 8 luglio 1883, n. 1461, e 7 febbraio 1892, n. 31».

Nell'ambito della disciplina che la nuova legge dettava in materia di rin-

[1] Intitolazione del tutto diversa da quella riportata nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, nella quale l'atto normativo in questione era stato registrato, al n. 364, con la seguente dizione: «Legge 20 giugno 1909, che stabilisce e fissa norme per l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti»: v. *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, *Parte principale*, *Volume Terzo*, *Anno 1909*, Roma 1909, pp. 2055 ss.

venimenti archeologici, particolare rilievo assumeva la prescrizione riportata nel terzo comma dell'articolo 15, al primo periodo: «Le cose scoperte appartengono allo Stato».

Essa costituiva una indubbia novità rispetto alle pregresse disposizioni recate in proposito dalla legge n. 185 del 12 giugno 1902 (abrogata, come già rammentato, per effetto dell'articolo 40 della legge n. 364).

1. *La proprietà «degli oggetti scoperti nello scavo» secondo la legge n. 185 del 1902, anche in rapporto alle disposizioni precedenti recate dalle normative preunitarie*

La legge n. 185 del 1902, «Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità» – secondo il titolo riportato sulla Gazzetta Ufficiale n. 149 del 27 giugno[2] –, aveva stabilito, con riguardo ai rinvenimenti archeologici, i seguenti principi fondamentali:

- l'obbligo, per gli «Istituti esteri od i cittadini stranieri che, col consenso del Governo ed alle condizioni da stabilirsi caso per caso, intraprenderanno scavi archeologici [… di] cedere gratuitamente ad una pubblica collezione del Regno gli oggetti rinvenuti» (v. articolo 14, secondo comma, L. cit.). E giova sottolineare che, in questo caso, essendo previsto, a carico dell'ente di ricerca straniero, l'obbligo di «cedere» ad «una pubblica collezione del Regno» gli oggetti rinvenuti, tale cessione, anche se prevista come obbligatoria, costituiva comunque una sorta di *conditio sine qua non* perché la proprietà di detti oggetti fosse acquisita dallo Stato. Senza che peraltro fosse esplicitato se la detta 'cessione' fosse da intendersi come un mero trasferimento materiale dei reperti allo Stato, effettuato dall'istituto straniero di ricerca che, avendoli rinvenuti, era solo un detentore *pro tempore* degli stessi (il che avrebbe comportato il riconoscimento implicito, in favore dello Stato, della condizione di proprietario *ab origine* di detti oggetti), o se invece essa fosse da considerare come una vera e propria trasmissione formale del diritto di proprietà, effettuata dall'istituto stra-

[2] Anche per la legge n. 185 del 1902, occorre registrare una discrasia fra la sua titolazione in Gazzetta Ufficiale e quella invece riportata nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, *Parte principale*, *Volume Secondo, Anno 1902*, Roma 1902, pp. 1870 ss., ove essa è denominata «Legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte».

niero che aveva condotto lo scavo archeologico, in quanto stabilita come obbligatoria per legge;

- «in tutti gli altri casi [...]» il diritto del «Governo [...] alla quarta parte degli oggetti scoperti o al valore equivalente» (v. articolo 14, terzo comma, L. cit.), mentre la proprietà della parte residua era appannaggio dello scopritore;

- infine, in caso di esercizio, da parte del 'Governo', della facoltà, per «ragioni di pubblica utilità scientifica», di «eseguire scavi nei fondi altrui» (v. articolo 16, primo comma, primo periodo, L. cit.), era prescritto che «Degli oggetti scoperti nello scavo o del loro equivalente in denaro un quarto spetterà al proprietario del fondo e il rimanente al Governo» (v. articolo 16, terzo comma L. cit.), fermo rimanendo il diritto aggiuntivo, per il proprietario, a ricevere un «[...] compenso pel lucro mancato e pel danno che da tali scavi gli fosse pervenuto» (v. articolo 16, primo comma, secondo periodo, L. cit.).

Quindi la legge n. 185 del 1902, oltre a stabilire l'obbligo, per i soli ricercatori stranieri, di 'cedere', a titolo gratuito, i reperti rinvenuti ad una 'pubblica collezione' statale[3], in tutti gli altri casi fissava il principio del diritto di proprietà, sugli oggetti emersi da uno scavo archeologico, in favore di chi avesse intrapreso lo scavo, riconoscendo, in ogni caso, tanto

[3] La fissazione, per legge, di un tale obbligo, era avvertita come un argine all'acquisizione in proprietà, da parte degli istituti di ricerca stranieri che operavano in Italia nel settore delle indagini archeologiche, dei materiali eventualmente rinvenuti nel corso delle loro campagne di scavo. Infatti, le varie Scuole archeologiche dell'epoca erano abituate ad eseguire in piena libertà le proprie ricerche, una volta conseguita la prescritta autorizzazione, ed a fare propri gli eventuali rinvenimenti, in conformità, peraltro, a quanto stabilito dalle disposizioni dei vari stati preunitari. Esse, abituate ad una tale libertà di azione, non avevano visto di buon grado neppure l'istituzione, nel 1875, di una direzione generale 'degli scavi e i musei del Regno', nell'ambito del ministero della Istruzione pubblica, in quanto, come era stato autorevolmente evidenziato [v. M. Barnabei - F. Delpino (a cura di), *Le "Memorie di un archeologo" di Felice Barnabei, Parte Seconda, Cap. III,* Roma 1991, p. 159], «[...] non si rassegnavano a vivere [...] sotto l'azione e la sovrintendenza del governo italiano, ma intendevano di potersi muovere liberamente, badando solo ai propri affari, e svolgendo la loro azione unicamente pel trionfo della propria scuola e a vantaggio della propria nazione».

allo Stato che al proprietario del fondo, qualora non fossero stati gli autori delle ricerche archeologiche, il diritto ad acquisire in proprietà un quarto degli oggetti rinvenuti o del loro valore equivalente in denaro.

Le regole in merito al riconoscimento del diritto di proprietà sulle testimonianze archeologiche rinvenute nel corso di campagne di scavo, fissate dalle norme della legge del 1902, erano il risultato di un sostanziale recepimento - fatta eccezione per la novità costituita dal rammentato obbligo posto a carico agli enti di ricerca stranieri - dei principi stabiliti, in proposito, dalle normative preunitarie «attinenti alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte».

La perdurante vigenza di tali disposizioni era stata formalmente stabilita dalla legge 28 giugno 1871, n. 286[4], il cui articolo 5 prevedeva che, fino a quando, in materia, non si fosse provveduto «con legge generale», valevole per l'intero territorio nazionale, rimanevano in vigore «le leggi e i regolamenti speciali attinenti alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte», ossia le regole dettate dalle legislazioni preunitarie: il che trovava sostanziale conferma nel corrispondente orientamento giurisprudenziale, abbastanza univoco in tutto il territorio nazionale[5].

[4] La legge n. 286, «Data a Firenze, addì 28 giugno 1871» veniva pubblicata in Gazzetta Ufficiale, quello stesso giorno, senza intitolazione. Ma, nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Anno 1871, Volume Trentesimosecondo*, edito a Firenze in quello stesso anno, la legge n. 286 veniva pubblicata, occupandone le pagine 1409 -11, con il seguente titolo: «Legge che estende alla Provincia di Roma gli articoli 24 e 25 delle disposizioni transitorie per l'attuazione del Codice civile».

[5] Sulla questione dell'indirizzo giurisprudenziale in merito all'applicazione delle disposizioni preunitarie per la regolazione delle controversie afferenti a beni del patrimonio storico e artistico, v. A. D. Manfredini, *Antichità archeologiche e tesori nella storia del diritto*, Torino 2018, pp. 195 ss., dove sono riportate, sia nel testo che nel ricco apparato di note, alcune fra le pronunce ritenute più significative, o perché precorritrici della disposizione di cui all'articolo 5 della legge n. 286 del 1871 - come, ad esempio, la sentenza della Corte d'appello di Genova del 10 luglio 1865 -, o perché coerenti con tale statuizione: v., ad esempio, per le norme dell'ex Granducato di Toscana, la sentenza della Corte di cassazione di Firenze del 18 aprile 1883; oppure, per le norme dell'ex Regno borbonico, la decisione della Corte d'appello di Palermo del 14 febbraio 1902. Ed il Manfredini rammenta pure, richiamando le parole del ministro della Pubblica istruzione dell'epoca, Cesare Correnti - che ne riferì in Senato il 13 maggio 1872, in occasione della presentazione del suo progetto di legge in materia -, come, per ironia della sorte, nei casi in cui la giurisprudenza si era orientata nel senso di non ritenere più vigenti le

Il principio del diritto di proprietà sugli oggetti rinvenuti, sussistente tanto a favore di chi li avesse acquisiti a seguito di scoperte conseguenti a campagne di ricerche archeologiche debitamente autorizzate, quanto a favore di chi li avesse rinvenuti fortuitamente, era ad esempio stabilito, per i territori già appartenenti al Regno delle due Sicilie, nel decreto emanato il 14 maggio 1822. Infatti, l'ultimo periodo dell'articolo 5 di detto decreto stabiliva che: «In ogni caso tutti gli oggetti de' quali si tratta [*scilicet*: tutti gli oggetti di interesse archeologico rinvenuti nel sottosuolo nel corso di campagne di scavo], qualunque ne sia il merito, verranno considerati come proprietà degl'inventori a termini della legge».

Ed il medesimo principio era affermato, sia pure con una formula ellittica, anche con riguardo alla diversa evenienza del rinvenimento fortuito: l'articolo 4 di quello stesso decreto, che disciplinava tale fattispecie, stabiliva infatti che «Qualora il caso produrrà che si scovrano monumenti, statue ed altri oggetti», il loro «inventore» avrebbe dovuto darne notizia,

disposizioni preunitarie dettate per la salvaguardia del patrimonio culturale - adducendo, quale motivo ostativo, le norme del sopravvenuto Codice civile del 1865 -, le decisioni così assunte avessero avuto per effetto la fuoriuscita dal Regno d'Italia di opere insigni, come la cosiddetta Madonna del libro, di Raffaello, già proprietà del conte Scipione Connestabile della Staffa, di Perugia, «senza che il Ministero, disarmato già dai tribunali [*scilicet*: Corte di cassazione di Torino, 11 febbraio 1870], riuscisse ad impedirne la vendita».

Particolarmente significativa risulta pure la sentenza della Corte d'appello di Roma del 23 novembre 1897 (Presidente Puccioni, estensore Natali; Acrocca c. ministero dell'Istruzione pubblica) in *Foro it.*, 1898, I, 117, anche in ragione delle motivazioni addotte per affermare la perdurante vigenza dell'editto del Cardinale Pacca del 7 aprile 1820 nelle provincie dell'ex Stato pontificio: «La Corte [...] Osserva che per l'art. 5 disp. prelim. Cod. civ. le leggi non sono abrogate che da leggi posteriori per dichiarazione espressa del legislatore, o per incompatibilità delle nuove disposizioni con le precedenti, o perché la nuova legge regola l'intera materia già regolata dalla legge anteriore. Ora, non soltanto nessuna legge pontificia o italiana posteriore ha abrogato espressamente l'editto Pacca 7 aprile 1820 ed il relativo regolamento 6 agosto 1821, ma invece l'art. 5 della legge 28 agosto 1871, che estese alla provincia romana gli art. 24 e 25 delle disposizioni transitorie in ordine ai vincoli fedecommissari, ha disposto senza limitazioni e distinzioni che finché non sia provveduto con legge generale continueranno ad avere vigore le leggi ed i regolamenti speciali attinenti alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte. La *continuazione* espressa in detta legge in senso logico e grammaticale significa che quell'editto nel momento della pubblicazione di essa era tuttora in vigore e quindi che non era stato mai abrogato».

entro tre giorni, «al sindaco del luogo» e, nelle more di una valutazione circa l'importanza dei ritrovamenti, gli stessi sarebbero rimasti «coll'obbligo medesimo di non potersi dall'inventore né alienare né ristaurare senza nostra autorizzazione». Ma il divieto di vendita dei reperti, posto a carico del loro 'inventore', evidentemente implicava il riconoscimento della sussistenza, a favore di quest'ultimo, di un diritto di proprietà sugli oggetti ritrovati.

Analogamente, nei territori già del Granducato di Toscana, continuavano ad essere vigenti le statuizioni recate dalla legge del 5 agosto 1780, in base alle quali era «[…] lecito e permesso a ciascuno, senza alcuna preventiva licenza, l'intraprendere scavi, per ritrovare e ritrovati far propri monumenti dei passati secoli, monete e altre cose preziose antiche» (v. articolo 1 del citato provvedimento).

Tuttavia, il successivo articolo 3 della stessa legge prescriveva che

> Quando si trovino iscrizioni, statue, bassorilievi, urne, idoletti, istrumenti di metallo, medaglie, gemme intagliate ed altri simili monumenti di antichità, il Direttore della […] R. Galleria sull'avviso che ne averà dall'inventore […] resta incaricato di prendere cognizione di ciò che potrà meritare di essere acquistato per la medesima, e dal nostro R. Erario sarà pagato il prezzo rigoroso corrispondente alla rarità e bellezza dei monumenti che si acquisteranno.

E principi simili erano stati stabiliti anche per le provincie dello Stato pontificio dall'editto emanato dal cardinale Bartolomeo Pacca, Camerlengo, il 7 aprile 1820. Infatti, l'articolo 37 dell'editto menzionato disponeva che gli oggetti rinvenuti durante gli scavi - ancorché essi potessero rivestire interesse per le pubbliche collezioni - fossero comunque lasciati in proprietà di coloro che li avessero rinvenuti.

Ma tale assenso era sottoposto alla seguente condizione:

> Volendo i Proprietarj ritenere per proprio uso, ed ornamento gli Oggetti ritrovati negli Scavamenti, e prescelti in servizio del Governo, ciò loro sarà permesso a condizione, che venendo poi nella determinazione di alienarli debbano notificarlo a Noi, […] onde si possa procedere all'acquisto dei medesimi

Ovviamente, tale prescrizione aveva valenza generale in tutti gli altri casi, così come stabilito dal successivo articolo 49 dell'editto:

> Tutti gli Oggetti di Arte di Marmo bianco, o colorato, che si rinverranno negli Scavamenti, debbono considerarsi di proprietà dello Scavatore o Intraprendente,

quando egli sia il Padrone del Fondo, o altrimenti dell'Inventore secondo le condizioni convenute col Padrone del Fondo

Con riferimento agli oggetti di interesse archeologico rinvenuti fortuitamente, lo stesso editto, all'articolo 50, primo comma, stabiliva ancora una volta la titolarità del diritto di proprietà su di essi in parte a favore di colui che li aveva rinvenuti ed in parte a favore del proprietario del fondo in cui il ritrovamento era avvenuto: «Nel caso fortuito l'Inventore dovrà avere la metà del ritrovato, cedendo l'altra a vantaggio del Padrone del Fondo».

Qualora, però, il reperimento fortuito dei reperti archeologici fosse avvenuto durante l'esecuzione di lavori per la conduzione del fondo, il secondo comma di quello stesso articolo 50 stabiliva che gli operai che avevano fatto la scoperta, per salvaguardare il proprio diritto alla «metà del ritrovato» avrebbero dovuto consegnare tutti gli oggetti ritrovati al padrone del fondo, sul quale solo 'incombeva' «la piena osservanza dei Regolamenti».

Occorre peraltro rammentare che proprio nello Stato della Chiesa erano state avanzate critiche rispetto al quadro normativo di riferimento, rinveniente da «[…] tutti quegli editti» che, emanati «dai differenti Camerlenghi della S. R. C. in varie epoche», avevano dettato disposizioni per la tutela degli oggetti di interesse archeologico o artistico le quali, mentre ribadivano costantemente il divieto di esportazione, fuori dei confini dello Stato, «di statue di marmo e di metallo, di figure, ed oggetti di antichità», nulla stabilivano con riguardo a quello che sarebbe dovuto essere «il vero principio, la ragione informante tali editti», ossia l'affermazione «che tali oggetti di antichità non possono essere che del pubblico». Veniva perciò lamentato che «Non fu mai posta una legge che […] rivendicasse al pubblico le sue proprietà su tali oggetti, rinvenuti sotto qualunque fondo […]».

Omissione ritenuta tanto più grave se posta a confronto con la diversa scelta operata, da quelle stesse autorità ecclesiastiche, con riguardo alla tutela del patrimonio archeologico costituito dalle antichità cristiane: «[…] il diritto ecclesiastico fece valere sempre le sue ragioni sopra i sepolcri dei SS. Martiri e su tutti i monumenti cristiani mobili dei sacri cemeterii fino ai calici di vetro, ai vasi tinti di sangue, alle lampade di terracotta, alle iscrizioni […]».

Veniva infatti obiettato che, se era stato possibile, da parte dello Stato pontificio, sancire il proprio diritto di proprietà sulle testimonianze archeologiche costituite dalle reliquie cristiane, sarebbe stato altrettanto plausibile che quegli stessi «[…] argomenti giuridici che si adducano in

favore della pubblica proprietà per le antichità cristiane, mutato ciò che è da mutarsi, si adducano ancora in favore delle pagane»[6].

È da aggiungere, riguardo all'affermazione del principio della proprietà ecclesiastica delle antichità cristiane, che il fondamento giuridico di un tale diritto dominicale veniva fatto risalire all'editto di Milano del 313 d. C.[7], nel quale erano effettivamente contenute prescrizioni che, oltre a stabilire la restituzione ai cristiani dei luoghi nei quali essi erano soliti radunarsi, disponevano altresì la riconsegna, alle varie comunità, e per esse alle loro diverse chiese, di tutti gli altri beni che erano stati di loro proprietà prima delle persecuzioni[8].

L'assetto della disciplina in materia di ricerca e proprietà dei reperti archeologici sopra delineato, almeno con riguardo agli Stati preunitari con più lunga tradizione normativa in materia, non subiva grossi sconvolgimenti neppure a seguito dell'entrata in vigore della prima legge nazionale di tutela, la n. 185 del 19 giugno 1902.

E occorre ancora rimarcare che non costituivano una novità, rispetto alle statuizioni delle normative preunitarie, neppure le già rammentate prescrizioni recate, rispettivamente, dal comma terzo dell'articolo 14 e dal comma terzo dell'articolo 16 della legge n. 185/1902, che riconoscevano comunque un diritto di proprietà, in favore dello Stato, su una quota parte dei reperti rinvenuti durante le campagne di scavo.

Infatti, quantomeno per lo Stato pontificio, il diritto ad acquisire in proprietà una parte degli oggetti archeologici recuperati a seguito di scavi condotti da privati era stato già previsto, a titolo di 'diritti Fiscali'[9], dall'ar-

[6] Le critiche sopra riportate, e le citazioni trascritte, sono tratte da G. Azzurri, *Il vero proprietario dei monumenti antichi*, Roma 1865, pp. 241 ss.

[7] Infatti, come si legge nel *Motu Proprio* di Pio XI dell'11 dicembre 1925 (con il quale veniva istituito il *Pontificio Istituto di archeologia cristiana*): «i cemeteri [*scilicet*: le catacombe] nei secoli delle persecuzioni furono retti e governati dalla Chiesa, […] riconoscendosi dai Cesari pagani la proprietà di quelli, non nei singoli fedeli, ma nella Chiesa medesima, rappresentata dal Vescovo; dominio proclamato poi, nell'avvento della pace cristiana, e riconosciuto solennemente ai Romani Pontefici, come ogni altro ecclesiastico possesso, da Costantino il Grande e dai suoi successori».

[8] Per un'analisi del processo che in età tardo antica condusse l'Impero romano a riconoscere formalmente la titolarità dei beni ecclesiastici, v. A. Ascolese, *La proprietà ecclesiastica dal III secolo d. C.*, in *Iura & Legal Systems*, 2015, H (2) pp. 30 ss.

[9] Infatti, l'articolo 14 dell'editto Doria Pamphilj nell'*incipit* disponeva: «Niuno potrà neppure nei suoi privati fondi fare Scavi per ritrovare Antichità, e Tesori nascosti, senza

ticolo 14 dell'editto emanato dal cardinale Doria Pamphilj, nella qualità di Pro-Camerlengo, il 2 ottobre 1802, in osservanza dello «ispecial Chirografo segnato il primo Ottobre», proveniente dalla «Santità di Nostro Signore Papa Pio VII, e diretto per l'esecuzione» al detto cardinale.

E la perdurante vigenza dell'editto Doria Pamphilj, con riguardo alle disposizioni da esso recate in tema di diritti fiscali da far valere su una quota parte degli oggetti di antichità rinvenuti dai privati proprietari a seguito di scavi preventivamente autorizzati da essi condotti nei propri fondi, era confermata espressamente, anche con riguardo al caso di ritrovamenti fortuiti, dall'articolo 47 dell'editto Pacca:

Coloro che scopriranno per caso gli Oggetti d'Arte, e d'Antichità non potranno distrarli, e saranno sottoposti alle presenti generali disposizioni, e a quelle ordinate dal Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1802.

In alcune pronunce giurisprudenziali postunitarie, intervenute negli anni in cui la perdurante vigenza di quelle disposizioni preunitarie era formalmente statuita, si arrivò pure a stabilire che le emergenze archeologiche a carattere monumentale, anche se scoperte in fondi privati, tenuto conto della loro natura e funzione, non potevano che essere ascritte allo Stato. Ebbe molta risonanza, ad esempio, una sentenza del Tribunale di Roma del 1876 che, pur chiamato a pronunciarsi sulla corretta applicazione dell'articolo 46 dell'editto Pacca, a seguito del ritrovamento sul colle Esquilino di un colombario con volte affrescate, portato alla luce in conseguenza di scavi condotti dalla Compagnia fondiaria italiana in un terreno di sua proprietà, decise per la proprietà pubblica, a titolo originario, del monumento rinvenuto. La sentenza fu emessa tenendo soprattutto conto del valore di testimonianza del monumento, destinato a tramandare la memoria del passato, motivo per cui ritrovamenti simili, «dovendo per la loro destinazione rimanere permanentemente conservati, diventano inalienabili ed entrano nel comune prezioso retaggio del demanio pubblico dello Stato»[10]. E così, disattendendo le aspettative della Compagnia

[…] particolar licenza, in cui si preserveranno sempre i soliti diritti Fiscali sulla porzione degli oggetti ritrovati; […]».

[10] Per verità l'articolo 46 dell'editto Pacca si limitava a stabilire che qualora fosse stato portato alla luce un monumento ritenuto «meritevole di particolare riguardo, e conservazione», sarebbe stato compito dello Stato «indennizzare il Proprietario della perdita del suolo, facendovi costruire a publiche spese ciò, che sarà necessario alla

fondiaria, che dopo aver 'denunciato' il rinvenimento al ministero dell'Istruzione pubblica, già «si proponeva, come se si trattasse di una cava di marmi, di far segare le pitture per farne poi vendita»[11], il Tribunale dichiarò la proprietà demaniale del monumento.

Ma la pronuncia del Tribunale di Roma avrebbe avuto vita breve. Infatti, la Corte d'appello di Roma, che si pronunciò in merito il 21 aprile 1876[12], ribadì, in contrario avviso rispetto alla pronuncia del Tribunale, i seguenti principi:

i monumenti antichi, trovati nei fondi appartengono al proprietario del fondo.
La legislazione pontificia su questa materia, non escluso l'editto Pacca del 7 aprile 1820, non mirava che allo scopo della conservazione dei monumenti, ma non era intesa a definire se la proprietà di essi appartenesse allo Stato o ai privati.
Dopo la pubblicazione dello Statuto costituzionale e del Cod. civile italiano nella provincia romana, lo Stato che vuole espropriare il suolo ed il monumento deve pagare al proprietario il prezzo dell'uno e dell'altro a giusta stima[13].

Principi che vennero confermati anche dalla Corte di cassazione di Roma, che si pronunciò sul caso il 6 dicembre 1876[14].

conservazione stessa del Monumento ed a renderlo accessibile». La decisione del Tribunale di Roma del 27 gennaio 1876, da cui è tratto il brano citato nel testo, è comunque riportata in *La Legge. Monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia*, I, 1876, p. 135.

[11] La citazione è tratta da L. Parpagliolo, *Del sottosuolo archeologico*, monografia pubblicata in appendice al *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte*, *Seconda edizione*, *Volume I*, Roma 1932, pp. 479-80, che descrive le vicende che hanno dato origine alla sentenza emessa dal Tribunale e dichiara di condividerne le argomentazioni, in base alle quali per un monumento riportato alla luce «[…] si manifesta la nuova destinazione di esso ad uso pubblico e si determina […] una ragione di proprietà demaniale».

[12] La sentenza, resa all'esito dell'udienza del 21 aprile 1876, Presidente ed estensore Miraglia, è riportata in *Il Foro Italiano, Vol. 1, Parte Prima: Giurisprudenza civile e commerciale*, 1876, pp. 729-36, con annotazioni di N. De Crescenzio (pp. 729-32).

[13] La sentenza, come già detto, è stata corredata di una nota a commento redatta da N. De Crescenzio, il quale ne ha anche estrapolato le massime sopra trascritte: v. *Il Foro Italiano,* cit., p. 729-30.

[14] V. Corte di cassazione di Roma, 6 dicembre 1876, in *La Legge. Monitore*, cit. 1877, I, p. 93. Annotava in proposito il Parpagliolo (*Del sottosuolo archeologico*, op. cit., p. 460): «la Corte di Appello e quella di Cassazione di Roma […] revocarono [*scilicet*: la sentenza del Tribunale], affermando che l'art. 46 dell'editto Pacca altro non volesse che rispettare

Ed in termini non dissimili la stessa Corte di cassazione si sarebbe pronunciata, circa dieci anni dopo, il 7 luglio 1887, nella causa per la proprietà dell'ipogeo dei Volumni, emerso casualmente

esattamente il 4 febbraio 1840 […] durante i lavori stradali per la "la nuova strada di Piscille […] non lungi la villa del Palazzone" nei terreni di proprietà del Monastero di S. Lucia[15].

In merito a tale ritrovamento archeologico, la Corte d'appello di Perugia così sintetizzava gli eventi occorsi:

Prima ancora che si fossero compiute le escavazioni, cioè fin dal giorno 30 gennaio del detto anno 1840, e mediante privato scritto, era stata convenuta una società fra il nominato Monastero di S. Lucia, il conte Benedetto Baglioni [proprietario della Villa del Palazzone] e Lodovico Lazi ministro del Monastero stesso, colla quale si stabiliva che si sarebbero divisi fra loro in tre parti eguali gli oggetti d'arte da ritrovarsi. […] Il Monastero di S. Lucia ed il conte Benedetto Baglioni fecero preghiera […] al cardinale Camerlengo del tempo, al quale da una legge speciale era affidata la vigilanza dei monumenti, […] per avere la custodia della insigne tomba […] Il […] cardinale Camerlengo […] con lettera in data 14 ottobre 1840 accolse le inoltrate domande, e permise che il monumento […] venisse affidato alla custodia del Monastero e del conte Baglioni […] che lo coprirono di un tetto e lo misero in istato di poter essere visitato.
Sopravvenuti i nuovi ordinamenti politici il Monastero di S. Lucia fu soppresso e ne furono venduti i beni, e fra questi il predio Piscille ove esiste la tomba, del quale […] rimase deliberatario l'avv. Francesco Calderini […] il quale] si credette in diritto di esercitare atti di proprietà anche sull'Ipogeo, proprietà dalla quale volle esclusa Elisa Lazi, figlia ed erede di Lodovico Lazi, uno dei tre firmatari della scrittura 30 gennaio 1840.

Contro l'esclusione dalla presunta comproprietà dell'ipogeo il figlio della Lazi, e suo tutore, avv. Lodovico Porta, avviò un contenzioso per ottenere il riconoscimento della proprietà, in ragione della metà, dell'ipogeo,

i diritti del proprietario del fondo e nel contempo conservare il monumento pubblico mediante la costituzione di una servitù legale».

[15] La citazione è tratta da L. Cenciaioli, *Storia della scoperta e le vicende dell'Ipogeo*, in *L'Ipogeo dei Volumni. 170 anni dalla scoperta*, *Atti del Convegno* (a cura di L. Cenciaioli), Perugia 2011, p. 16.

in considerazione dell'asserita paternità della scoperta del monumento, da riconoscersi a Lodovico Lazi, padre della signora Elisa. Per dare sostegno alle proprie affermazioni, richiese l'ammissione di prova testimoniale, richiesta che fu accolta dal tribunale. Avverso tale decisione, emessa nel giugno del 1876, interposero appello, nell'agosto di quello stesso anno, sia il Calderini che il Baglioni.

«Erano a questo punto le questioni insorte fra la erede Lazi [...] ed i suoi avversari» annotava la Corte d'appello nella propria sentenza,

quando il Ministero della pubblica istruzione, succeduto nei diritti del Camerlengato, fece correre intìmo a tutte le parti interessate, con il quale dichiarava che intendeva riprendere la consegna dell'Ipogeo dei Volumni e delle opere d'arte ivi contenute, e perché si era mostrato dai pretesi condomini di volere fare opposizione a detta domanda, il citato Ministero, con atto 14 settembre 1876, chiamò l'avv. Calderini, il conte Baglioni e la vedova Porta avanti il tribunale [...] per sentirsi dichiarare ingiuste e destituite di ogni fondamento le sollevate opposizioni, e che spettava solo al R. Governo il diritto di ricevere e ritenere il possesso e custodia del monumento e curarne la conservazione a senso di legge [...].
Quel che più deve richiamare l'attenzione della Corte in questa lunga sequela di giudizi si è che l'avv. Calderini con comparsa 27 aprile 1878, ed il conte Baglioni con altra comparsa del gennaio 1881 fecero a pro' dello Stato rinuncia alla lite per averne riconosciuto i diritti fino allora contesi, limitandosi a chiedere un compenso per le spese dei lavori di riparazione eseguiti nell'Ipogeo. Così la vedova Porta restò sola a contrastare il possesso della tomba al Ministero della pubblica istruzione, ma non fu fortunata in tale sua resistenza, perché il tribunale di Perugia [...] ne rigettò tutte le domande ed eccezioni con sentenza 4 febbraio 1881[...].

E, ricollegandosi alla sentenza di primo grado emessa dal locale Tribunale, la Corte d'appello di Perugia, dopo aver premesso che

in seguito agli ultimi responsi della patria giurisprudenza non è più conteso oggi fra le parti che le leggi da applicarsi nella fattispecie sono le leggi e gli editti pontifici [...] e specialmente il chirografo di Pio VII dell'anno 1802 e l'editto conosciuto sotto il nome di editto Pacca del 7 aprile 1820,

tenuto conto del fatto

che l'art. 46 del nominato editto Pacca è così concepito: «Riconoscendosi meritevole di particolare riguardo o [sic] conservazione il monumento reperto [sic],

sarà nostra cura indennizzare il proprietario della perdita del suolo, facendovi costrurre [sic] a pubbliche spese ciò che sarà necessario alla conservazione stessa del monumento, ed a renderlo accessibile»,

concludeva:

si fa manifesto come nel citato articolo sia altamente dichiarata e riconosciuta la demanialità del monumento e come la demanialità gliela attribuisca il fatto stesso della scoperta, benché questa segua nei fondi privati e per opera dei privati, sotto l'unica condizione che la Commissione di belle arti ne riconosca il pregio artistico. In seguito a tale dichiarazione il monumento medesimo, dovendo per sua destinazione rimanere perennemente conservato, diventa inalienabile ed entra nel prezioso retaggio del demanio pubblico dello Stato […].
Ma quello poi che più monta è che dai documenti stessi risulta che tanto il Monastero di S. Lucia, quanto il conte Benedetto Baglioni riconobbero la demanialità del detto Ipogeo quando […] ne chiesero la custodia, che fu loro precariamente concessa dal Camerlengato con gli obblighi di cui al verbale di consegna[16].

Né, a giudizio della Corte, poteva trovare accoglimento la richiesta «[…] della interdetta Lazi, quella cioè con cui si sostiene essere dovuto al suo genitore Lodovico Lazi il premio quale inventore […]», in quanto

il Governo Pontificio, custode dei monumenti della eterna città, […] distinse le cose scavate in inamovibili ed amovibili. Coll'art. 46, già citato, pose le prime fuori di commercio, […] Quindi il proprietario del fondo non avendo potuto mai acquistare alcun diritto sul medesimo [*scilicet*: sul monumento rinvenuto nel sottosuolo] la proprietà privata non viene diminuita che della sola area nella quale riposa il monumento, e nel proprietario non poteva per conseguenza riconoscersi altro diritto che al pagamento della corrispondente superficie del suolo[17].

Ma l'avvocato Porta, figlio e tutore di Elisa Lazi, non demordeva, e presentava ricorso in Cassazione avverso la sentenza della Corte d'appello di Perugia.

[16] Cfr. Corte d'appello di Perugia, 24 maggio 1886, *Lazi c. Ministero della pubblica istruzione, Baglioni e Calderini*, in *La Legge. Monitore*, cit., 1887, II, pp. 378 ss., spec. pp. 379-81.

[17] Cfr. Corte d'appello di Perugia, 24 maggio 1886, *Lazi c. Ministero della pubblica istruzione, Baglioni e Calderini*, in *La Legge. Monitore*, op. loc. cit., spec. p. 381 s.

E la Corte di cassazione di Roma, andando in contrario avviso rispetto alla decisione assunta dalla Corte d'appello, stabiliva che «[...] il dominio delle cose congiunte al suolo senza distinzione di profondità o di altezza appartiene al proprietario del suolo stesso, salve le limitazioni, che la natura delle cose potesse talvolta importare».

Sulla base di tale postulato, la conclusione a cui giungeva la Corte di cassazione era che lo Stato non potesse «[...] pretendere alla proprietà dei monumenti più insigni impiantati sul fondo privato dei terzi», in quanto

l'editto Pacca (e le leggi degli altri Stati non guari differiscono) non si è mai immaginato di confiscare la proprietà altrui riconosciuta da tutte le leggi, e da tutti i codici che si rispettano.

Infatti,

l'art. 46 dell'editto Pacca, ben lungi dall'idea di confiscare la proprietà di monumenti appartenenti ai privati, è alienissimo se anche fosse possibile di volerli scardinare dal luogo, ove da secoli si trovano e formano parte del sottosuolo, come si è sempre dimostrato. L'editto vuole invece, e per quanto è possibile, che i vetusti monumenti siano ridotti al pristino stato, restituiti alla luce del sole, come cose preziose da tramandare ai posteri e incitarli ad emulare e superare le virtù degli avi, sia per gli ammonimenti che ne ispirano, sia per ispirare le generazioni presenti a compiere anche esse fatti egregi e lasciare ai nepoti un novello eccitamento di ben fare e maggiore sprone ad ulteriore progresso. La demanialità, che di regola ha un'anima poco sensibile, in cotesti casi formerebbe una vera stonatura, per non dire un rinverdimento di barbarie.

Pertanto

La sentenza [*scilicet* oggetto della impugnativa], per errore di diritto, ha disconosciuto, che l'*Ipogeo* rinvenuto è parte del fondo in cui si trova, e però appartenere deve allo stesso proprietario del fondo[18].

Ma, come sarebbe stato poi rilevato in dottrina,

l'editto Pacca potrà anche riconoscere [...] la proprietà del monumento quale

[18] V. Corte di cassazione di Roma, 7 luglio 1887, *Porta Lazi c. Ministero della pubblica istruzione*, in *La Legge. Monitore*, cit., 1887, II, pp. 397 ss.

accessione del suolo, però gli artt. 42, 44, 46[19], sulle forme di controllo e di intervento del Governo su tali monumenti vigono e si applicano. E si sono applicati per la fortuna dell'ipogeo dei Volumni e della sua trasmissione ai posteri[20].

Quindi il riconoscimento del carattere demaniale di un rinvenimento archeologico costituiva, anche per la giurisprudenza dell'epoca, l'espressione di un orientamento decisamente minoritario rispetto all'interpretazione più corrente e condivisa delle disposizioni vigenti.

Infatti, l'attribuzione allo Stato della proprietà, anche in quota parte, degli oggetti scavati o rinvenuti da privati, era disposta sulla base di regole, sia rinvenienti dalle disposizioni civilistiche vigenti che da quelle di settore, risalenti al periodo preunitario, dal cui dato letterale non era possibile desumere l'esistenza di un generale diritto dominicale, a titolo originario, in favore dello Stato, su quanto veniva portato alla luce dal sottosuolo dei fondi nei quali venivano eseguite campagne di scavo o venivano effettuati ritrovamenti occasionali.

Per conseguenza, nonostante vi fosse, in ambito dottrinario, la diffusa convinzione della irragionevolezza di quella che era definita come una «iperbole contenuta nella formola *cujus est solum, ejus est usque ad coelum et usque ad inferos*»[21], principio erroneamente ritenuto di diritto romano e

[19] Si omette la trascrizione dell'articolo 46 dell'editto Pacca, già riportato nel testo ed alla precedente nota 10. Si riportano, invece, gli articoli 42 e 44:

«42. In pari modo non potranno in conto alcuno distruggersi gli avanzi di camere sepolcrali, di bagni od altro, di cui possa interessare la conservazione, né togliere i marmi, distaccare gli stucchi, segare le pitture, in special guisa se questi monumenti esistano in luoghi chiusi, nei quali il proprietario possa essere responsabile della custodia.

Non sarà ammessa alcuna modificazione su questo particolare senza la nostra speciale annuenza.

44. I proprietarj dei fondi, in cui si troveranno, od esistessero monumenti antichi, non potranno guastarli, o destinarli ad usi vili ed indegni, né potranno fare intorno agli stessi monumenti lavori o fossi, e addossare terreno od altro, che possa recare danno ai medesimi.

In caso di contravvenzione saranno costretti a riparare a proprie spese tutti i danni cagionati nei medesimi monumenti oltre la detenzione di un anno».

[20] V. A. D. Manfredini, *Antichità archeologiche e tesori*, op. cit., p. 203 s.

[21] V. L. Parpagliolo, *Del sottosuolo archeologico*, op. cit., p. 465, nota 3. La paternità del principio, definito «iperbolico» (v. p. 466), è attribuita a Cino da Pistoia. Viceversa, secondo altro orientamento dottrinario più recente, il brocardo è ascritto ad Accursio, glossatore della Scuola di Bologna (XIII secolo), che lo avrebbe ideato per dare

letteralmente riversato nella formulazione dell'articolo 440 del codice civile allora vigente, i dati di diritto positivo non confortavano un tale orientamento esegetico, come gli stessi suoi sostenitori dovevano ammettere, pur attribuendo tale distanza fra prescrizioni scritte e sensibilità culturale ad una sorta di 'timidezza' del legislatore, che non aveva avuto il coraggio di definire in modo netto e chiaro lo *status* giuridico dei beni archeologici portati alla luce a seguito di scavi o di circostanze fortuite.

Allo stesso modo, anche le disposizioni della legge n. 185 del 1902, rammentate in precedenza, che statuivano l'attribuzione in proprietà, allo Stato unitario, di una quota parte degli oggetti rinvenuti nel sottosuolo - sia nel caso in cui le indagini archeologiche fossero state condotte dai privati, sia nel caso in cui esse fossero state eseguite dall'amministrazione pubblica -, non rappresentavano il riconoscimento di una sorta di diritto dominicale (sia pure *pro quota*) dello Stato sul sottosuolo dei fondi privati, ma, a seconda dei casi, confermavano implicitamente il carattere oneroso della licenza di scavo, ovvero sancivano il riconoscimento di un maggior compenso al privato per i disagi conseguenti alle indagini archeologiche condotte dallo Stato.

Illuminante, al riguardo, è la relazione illustrativa del 20 maggio 1901[22] del disegno di legge recante norme per la «Conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte» - già presentato dal ministro Niccolò Gallo e depositato in Senato il 4 dicembre 1900 -, predisposta dal senatore Giovanni Codronchi Argeli in qualità presidente dell'Ufficio centrale del Senato incaricato dell'esame del testo e nella quale, con riguardo al tema della titolarità del diritto di proprietà sugli oggetti rinvenienti da scavi archeologici o da ritrovamenti occasionali, si affermava che

Non fu accolto il desiderio di un commissario dell'Ufficio centrale[23], che vole-

un fondamento autorevole, asseritamente estrapolato dai testi giuridici romani, al diritto ad avere tombe e loculi liberi dall'interferenza di edifici sovrastanti. Per una rassegna sulla storia di quella che viene definita *La «leggenda» dell'«usque ad sidera» e dell'«usque ad inferos»*, v. C. Tenella Sillani *I "limiti verticali" della proprietà fondiaria*, Milano 1994, pp. 139 ss.

[22] V. Atti Parlamentari, Senato del Regno, Legislatura XXI, 1ª Sessione 1900 - 1901, *Documenti, Disegni di legge e relazioni, Relazione dell'Ufficio centrale sul disegno di legge presentato dal ministro dell'Istruzione pubblica nella tornata del 4 dicembre 1900, Conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte*, pp. 1 ss.

[23] Pur senza menzionarlo, Codronchi intendeva fare riferimento al senatore Giuseppe

va si dichiarasse proprietà dello Stato il sottosuolo archeologico, perché questo avrebbe turbato tutta la proprietà; ma i diritti della storia, della scienza e dell'arte sembrano a noi nel presente disegno di legge efficacemente difesi coll'obbligo di denuncia degli scavi, colla vigilanza governativa, col diritto di espropriazione in casi determinati: è inoltre riservata allo Stato una congrua parte degli oggetti rinvenuti oltre alla prelazione per l'acquisto degli altri[24].

E, poco più avanti, la posizione così espressa veniva ulteriormente ribadita:

Un'altra grande questione è quella che riguarda i tesori archeologici ond'è ricco il sottosuolo italiano. Una minoranza propose, come abbiamo detto più sopra, che il sottosuolo archeologico fosse dichiarato proprietà dello Stato. La proposta dell'onorevole collega nostro ha appoggio di esempi recenti: infatti nella legislazione di Grecia[25] e di Candia[26] quel principio fu riconosciuto; ma parve alla maggioranza che con ciò si turbasse la proprietà, e forse si ferisse il Codice civile[27].

Carle, anche lui componente dell'Ufficio centrale, che aveva redatto una relazione di minoranza, incentrata sull'idea che, con riguardo ai beni di interesse storico ed artistico, occorresse tracciare una linea di demarcazione fra i beni che dovevano essere sottratti al mercato perché significativi per l'identità e la memoria nazionali, la cui perimetrazione delimitava lo *spazio della memoria*, di carattere demaniale, da quelli che invece potevano essere assoggettati alle regole del commercio, la cui individuazione delimitava lo *spazio del mercato*.

[24] V. Atti Parlamentari, Senato del Regno, Legislatura XXI, 1ª Sessione 1900 - 1901, *Documenti, Disegni di legge e relazioni, Relazione dell'Ufficio centrale*, cit., p. 2.

[25] Il relatore intendeva fare riferimento alla legge promulgata in Grecia il 24 luglio 1899.

[26] La citazione, ancorché fatta dopo quella concernente la legge greca, era relativa alla legge promulgata a Creta il 18 giugno di quello stesso 1899, e quindi in data antecedente. Il dato che accomunava quelle leggi, come avrebbe rilevato l'onorevole Rosadi nella Relazione presentata il 15 maggio 1909 per illustrare il nuovo disegno di legge sulla conservazione dei monumenti immobili e mobili (relazione riportata da L. Parpagliolo, *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte, Volume I*, Roma 1913, pp. 9-83. e, ai fini che qui interessano, p. 57), era che entrambe «[…] alla prima disposizione pongono per principio fondamentale la demanialità di tutta la materia archeologica di Candia e di Grecia».

[27] Il Codice civile del regno d'Italia - emanato con Regio decreto del 25 giugno 1865, n. 2358, e vigente all'epoca in cui, nel 1901, in Parlamento veniva esaminato il testo del disegno di legge sui monumenti e gli oggetti di antichità e d'arte - in materia di proprietà privata conteneva disposizioni perfettamente coerenti con il disposto dell'articolo 29 dello

Bastano il diritto di vigilanza, e quello ancora più importante della erogazione allo Stato degli oggetti scoperti e rinvenuti. Basta il diritto di espropriazione[28].

E, com'è noto, il disegno di legge del ministro Gallo, fatto proprio dal deputato Nunzio Nasi, succeduto proprio a Gallo nella direzione del ministero dell'Istruzione pubblica a far data dal febbraio 1901, veniva approvato dal Senato nella seduta del 13 dicembre 1901.

Si arrivava così agli inizi del 1902, quando veniva a scadere la prima

Statuto albertino, a termini del quale «Tutte le proprietà, senza alcuna eccezione, sono inviolabili. Tuttavia quando l'interesse pubblico legalmente accertato, lo esiga, si può essere tenuti a cederle in tutto o in parte, mediante una giusta indennità conformemente alle leggi». Infatti gli articoli 436 e 440 del menzionato codice civile, che fissavano le regole fondamentali del diritto dominicale, in perfetta coerenza con quanto stabilito dal rammentato articolo 29, sancivano, nell'ordine, che «La proprietà è il diritto di godere e di disporre delle cose nella maniera più assoluta, purché non se ne faccia un uso vietato dalle leggi o dai regolamenti» e che «Chi ha la proprietà del suolo ha pur quella dello spazio sovrastante e di tutto ciò che si trova sopra e sotto la superficie». Peraltro, è da sottolineare che gli oggetti d'arte e di antichità già nelle pubbliche collezioni statali, non erano neppure ascritti fra i beni demaniali, *status* giuridico allora riconosciuto, ai sensi dell'articolo 427 del codice, solo a «Le strade nazionali, il lido del mare, i porti, i seni, le spiagge, i fiumi e torrenti, le porte, le mura, le fosse, i bastioni delle piazze da guerra e delle fortezze […]». I reperti archeologici e le opere d'arte, se in proprietà dello Stato, erano da ritenersi ricompresi nella categoria dei beni patrimoniali, in conformità al disposto dell'articolo 428, che stabiliva: «Qualsiasi altra specie di beni appartenenti allo Stato forma parte del suo patrimonio».

Va detto, per completezza di esposizione, che un regime giuridico peculiare era previsto, a norma dell'articolo 23 del Regio decreto 27 maggio 1875, n. 2552, per le sole «carte pubbliche», ossia i documenti prodotti dalle amministrazioni statali, anche preunitarie, i quali, ove rinvenuti in mani private, o in procinto di essere venduti, andavano rivendicati allo Stato, essendo essi, per loro natura, beni consustanzialmente pubblici.

Era evidente che se quello rammentato era il contesto normativo di riferimento, fissato nello Statuto albertino e nel Codice civile, prevedere, con una legge di settore, l'esclusiva proprietà pubblica dei beni archeologici rinvenuti in fondi privati, sia occasionalmente che a seguito di espresse ricerche, avrebbe messo in crisi il complessivo assetto normativo del regime della proprietà privata, con riguardo ai beni di interesse storico e/o artistico, sia immobili che mobili.

[28] V. Atti Parlamentari, Senato del Regno, Legislatura XXI, 1ª Sessione 1900 - 1901, *Documenti, Disegni di legge e relazioni, Relazione dell'Ufficio centrale*, cit., p. 4.

sessione (1900 – 1902) della XXI Legislatura, senza che il disegno di legge in questione fosse stato definitivamente approvato da entrambi i rami del Parlamento. Tuttavia, a fine febbraio del 1902, agli inizi della seconda sessione della Legislatura (febbraio 1902 – luglio 1904), il ministro Nasi aveva l'accortezza di riproporre all'esame del Senato lo stesso disegno di legge, che veniva così nuovamente approvato nel marzo, per passare poi alla Camera, dove esso riceveva la definitiva approvazione nella tarda primavera di quello stesso 1902. La legge così varata veniva poi promulgata il 12 giugno di quell'anno e pubblicata, con il numero 185, sulla Gazzetta Ufficiale del 27 giugno 1902.

2. *L'esportabilità degli oggetti archeologici, anche 'di sommo pregio', e l'inanità delle disposizioni della legge n. 185/1902, con la conseguente promulgazione della cosiddetta 'legge catenaccio'*

Ma, a prescindere dalla regolamentazione dettata in materia di proprietà dei rinvenimenti archeologici, la legge Nasi si rivelava ben presto una «legge inutile»[29], con particolare riguardo alle disposizioni da essa recate in tema di controllo all'esportazione.

Per avere un quadro chiaro della sostanziale inefficacia delle disposizioni varate con la legge appena approvata, in materia di contrasto all'esportazione incontrollata degli oggetti d'arte e di antichità dal territorio nazionale, occorre tener conto delle regole stabilite per la individuazione di quelli, fra detti oggetti, che fossero da considerare come 'di sommo pregio' e per la loro conseguente iscrizione negli appositi cataloghi espressamente previsti dall'articolo 23, nonché degli effetti che da tale iscrizione derivavano per la loro esportabilità.

Giova innanzitutto rammentare che, per l'articolo 5, primo comma, della legge in questione, «Colui che, come proprietario, o anche a semplice titolo di possesso, sia detentore di un monumento o di un oggetto di antichità o d'arte compreso nel catalogo di cui all'articolo 23, è obbligato a denunciarne subito qualunque contratto di alienazione o mutamento di possesso».

In buona sostanza, l'iscrizione di un bene immobile o di un bene mobile di interesse artistico o archeologico (e quindi, a seconda dei casi, di un

[29] V. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003, p. 39, nonché pp. 47 ss.

'monumento' ovvero di un 'oggetto di antichità o d'arte') nell'apposito catalogo, la cui redazione era prevista e disciplinata al successivo articolo 23 della stessa legge, comportava solo l'obbligo, per chi fosse proprietario o possessore di un tale bene, di «denunciarne subito» al ministero della Pubblica istruzione «qualunque contratto di alienazione o mutamento di possesso» che avesse ad oggetto siffatto bene.

La 'denuncia', qualora fosse stata relativa ad un «contratto di alienazione», avrebbe legittimato «il Governo» all'esercizio del «diritto di prelazione [*scilicet*: sugli oggetti di antichità e d'arte ricompresi nella compravendita] a parità di condizioni»: in tal senso disponeva il primo comma del successivo articolo 6 della legge.

Va ancora rammentato che, ai sensi del quarto comma dell'articolo 5, ai fini del legittimo esercizio, da parte del ministero della Pubblica istruzione, del diritto di prelazione, era necessario che il bene di antichità e d'arte oggetto della compravendita, ancorché non ancora inserito nel rammentato catalogo degli oggetti 'di sommo pregio', fosse stato comunque destinatario di una notifica ministeriale che ne avesse attestato il particolare interesse artistico o archeologico.

È tuttavia da aggiungere che la vera ambiguità della disciplina regolante la vendita degli oggetti 'di sommo pregio', che la rendeva, di fatto, il cavallo di Troia destinato ad eliminare ogni ostacolo al libero commercio degli oggetti di antichità e d'arte, compresi quelli più preziosi e rilevanti per la storia patria, era riposta nel terzo comma del successivo articolo 6.

Infatti, tale ultima disposizione, redatta come se si fosse voluto sottolineare il vantaggio con essa arrecato all'amministrazione della Pubblica istruzione nella specifica circostanza, prescriveva che: «Quando tale diritto di prelazione si esercita sopra un oggetto mobile ed in base ad offerta dall'estero, sia di privati, sia di istituti, il prezzo sarà stabilito deducendo dall'offerta l'ammontare della tassa di esportazione [...]».

In pratica, questa formulazione della norma rendeva possibile la vendita all'estero anche degli oggetti classificati 'di sommo pregio' sia che essi fossero già inseriti nell'apposito catalogo, sia che, nelle more della procedura di catalogazione, fossero stati comunque riconosciuti di importante interesse, artistico o archeologico e, come tali, fossero stati oggetto di un'apposita notifica. E tale vendita poteva essere fatta a favore di soggetti stranieri, sia che si trattasse di privati cittadini, sia di istituzioni.

La sostanziale liberalizzazione del commercio degli oggetti di antichità e d'arte, che così veniva sancita, non era neppure controbilanciata da una apposita dotazione finanziaria, disposta a vantaggio del ministero della Pubblica istruzione e finalizzata a rendere concreto il previsto esercizio della

prelazione. Essa finiva così per risolversi in una misura oggettivamente in contrasto con la salvaguardia del patrimonio storico ed artistico nazionale.

Non solo: essa, inoltre, veniva inopportunamente corredata di una prescrizione che ad una prima, superficiale lettura, poteva perfino essere colta come una disposizione posta a vantaggio dell'amministrazione. Infatti, la seconda parte del terzo comma dell'articolo 6 in esame stabiliva che qualora «il Governo» avesse esercitato il proprio diritto di prelazione in riferimento ad una vendita fatta «in base ad offerta dall'estero», il prezzo da pagare per esercitare il diritto di prelazione si sarebbe dovuto determinare «deducendo [...] l'ammontare della tassa di esportazione». Prescrizione assolutamente inutile, dato che, ovviamente, l'esercizio del diritto di prelazione da parte del 'Governo', costituendo una ragione ostativa alla produzione di effetti della vendita conclusa con acquirenti stranieri, faceva venir meno, per il venditore, l'onere di dover curare il procedimento di esportazione del bene ceduto e quindi l'obbligo di pagare la relativa tassa, la quale, pertanto, non sarebbe stata comunque da computare nel prezzo della prelazione.

Peraltro è da aggiungere, a completamento del quadro normativo fin qui tracciato, che la possibilità della vendita ad acquirenti stranieri degli «oggetti di antichità e d'arte» di proprietà privata, anche se «di sommo pregio», non era ostacolata dalla prescrizione di cui al quarto comma dell'articolo 23[30], che individuava il «danno grave per il patrimonio artistico e per la storia», costituito dalla loro esportazione, come mera *conditio sine qua non* per la loro iscrizione nel redigendo catalogo. E neppure era di ostacolo a tali vendite la disposizione del secondo comma dell'articolo 2, che disponeva espressamente l'inalienabilità per i soli oggetti «qualificati come di sommo pregio» che appartenessero «allo Stato, a Comuni, a Provincie o ad altri Enti legalmente riconosciuti [...]»[31].

Per fortuna, l'applicazione delle disposizioni così fissate non era prevista

[30] V. articolo 23, quarto comma, della legge n. 185/1902:

«L'inscrizione d'ufficio nel catalogo di oggetti d'arte o di antichità di proprietà privata, si limiterà agli oggetti d'arte o d'antichità di sommo pregio, la cui esportazione dal Regno costituisca un danno grave per il patrimonio artistico e per la storia».

[31] V. articolo 2, secondo comma, della legge n. 185/1902:

«Sono altresì inalienabili [...] i singoli oggetti d'arte e di antichità non facienti parte di collezioni, ma compresi fra quelli che nel catalogo di cui all'articolo 23 sono qualificati come di sommo pregio, quando tali [...] oggetti appartengano allo Stato, a Comuni, a Provincie o ad altri Enti legalmente riconosciuti [...]».

come immediata: infatti il secondo comma dell'articolo 35[32] prescriveva che ancora per un anno, a far data dalla pubblicazione della legge, sarebbero rimaste in vigore «le disposizioni restrittive», in materia di esportazione di oggetti di antichità e d'arte, recate dalle legislazioni preunitarie, onde consentire che, in quell'arco temporale, venisse approntato il catalogo previsto dall'articolo 23 e fossero anche stanziate le risorse finanziarie necessarie per sostenere le spese connesse all'esercizio del diritto di prelazione rispetto alle vendite, anche all'estero, dei beni notificati o iscritti nel catalogo degli oggetti 'di sommo pregio'.

Prescrizione che era in contraddizione, peraltro, con quanto stabilito al primo comma di quel medesimo articolo 35, nel quale era sancita la perdurante vigenza del solo articolo 4 della legge n. 286 del 1871 che disponeva l'indivisibilità ed inalienabilità delle «gallerie, biblioteche ed altre collezioni d'arte o di antichità» già gravate da fedecommesso fino a quando alla loro nuova regolamentazione non si fosse «per legge speciale altrimenti provveduto». Viceversa, l'articolo 5 della citata legge n. 286, che statuiva che avrebbero continuato «ad aver vigore le leggi e i regolamenti speciali attinenti alla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte», emanati dagli stati preunitari, non era ricompreso fra le disposizioni sottratte all'abrogazione[33].

Una vera e propria «legge ad orologeria»[34], quindi, quella che era stata appena varata: in assenza dei cataloghi da essa previsti ed una volta decorso l'anno stabilito nell'articolo 35, sarebbe stata possibile la vendita, anche all'estero, degli oggetti 'di sommo pregio', nonché l'esportazione di qualunque altra opera d'arte o d'antichità, senza che lo Stato, in assenza del catalogo, nonché dei fondi necessari per far fronte tanto alle spese per le prelazioni che a quelle per gli acquisti all'esportazione, potesse fare alcunché per trattenere gli oggetti in Italia. In pratica, secondo quanto efficacemente rappresentato da Felice Barnabei nella seduta della Camera del

[32] V. articolo 35, secondo comma, della legge n. 185/1902:

«Dalla pubblicazione della legge restano in vigore per un anno, entro il quale termine dev'essere compilato il catalogo, le disposizioni restrittive delle leggi esistenti relative all'esportazione degli oggetti d'arte e di antichità».

[33] V. articolo 35, primo comma, della legge n. 185/1902:

«Sono abrogate dal giorno della pubblicazione della presente legge, tutte le disposizioni in materia vigenti nelle diverse parti del Regno, salvo quanto è disposto nell'articolo 4 della legge 28 giugno 1871, n. 286 [...]».

[34] V. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., p. 47.

28 aprile 1903, la legge del 1902, per com'era stata scritta, dava la «facoltà di portar via tutto, anche il Colosseo»[35].

E così, proprio per opporre «un catenaccio»[36] alla deriva liberistica che si profilava minacciosa all'orizzonte, il Parlamento alla fine varava una legge che, in Gazzetta Ufficiale, era intestata «Sull'esportazione all'estero degli oggetti antichi di scavo e degli altri oggetti di sommo pregio storico ed artistico»[37], la quale veniva promulgata dal re il 27 giugno 1903 e quindi pubblicata in Gazzetta Ufficiale il successivo 29 giugno con il n. 242.

L'articolo 1 della legge n. 242[38] prorogava, in buona sostanza, di due anni la misura del divieto di esportazione sia degli oggetti, provenienti da scavi, che fossero di notevole importanza archeologica ed artistica, sia degli oggetti, di proprietà privata, che fossero stati ritenuti di sommo pregio e descritti nel catalogo, appositamente previsto dall'articolo 23 della

[35] L'espressione è tratta dall'intervento alla Camera tenuto da Barnabei per illustrare una sua mozione, presentata il 28 aprile (v. Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, 2ª sessione, *Discussioni*, tornata del 28 aprile 1903, pp. 7041 ss.), con la quale invitava il governo a salvare il patrimonio archeologico e artistico dal rischio di una sua esportazione incontrollata. Tutta la complessa vicenda è dettagliatamente esposta in R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., pp. 47 ss.

[36] È ancora Barnabei il creatore della definizione: v. Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Legislatura XXI, 2ª sessione, *Discussioni*, tornata del 29 aprile 1903, pp. 7081 e 7085.

[37] Mentre, nella *Raccolta delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, *Parte principale, Volume Secondo, anno 1903*, Roma 1903, pp. 1729 ss., era titolata «Legge che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte».

[38] Si riporta qui di seguito, per comodità di riscontro, il testo dell'articolo 1 della legge n. 242/1903:

«Fino al termine di due anni dalla promulgazione della presente legge è vietata l'esportazione all'estero degli oggetti antichi provenienti da scavo, che sieno di notevole importanza archeologica ed artistica.

È altresì vietata per detto termine l'esportazione all'estero degli altri oggetti che siano di sommo pregio per la storia e per l'arte descritti nel catalogo di cui nell'articolo 23 della legge 12 giugno 1902, n. 185, e precisamente nella parte del catalogo stesso relativa agli oggetti d'antichità e d'arte di proprietà privata.

Questa parte del catalogo dovrà essere pubblicata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica non più tardi del 31 dicembre 1903. Intanto ne fa le veci per tutti gli effetti di legge la notificazione di cui all'articolo 5 della legge sopra citata».

legge n. 185 del 1902. Tale catalogo, però, era ancora da redigere. Per la sua emanazione era stabilito, come termine ultimo, il 31 dicembre 1903.

Ed in effetti, sulla Gazzetta Ufficiale n. 307 del 31 dicembre 1903, a partire da pagina 5678 e fino a pagina 5686, veniva pubblicato, «a termini dell'art. 1° della legge 27 giugno 1903, n. 242», il «Catalogo degli oggetti di sommo pregio per la storia o per l'arte, appartenenti a privati».

Nella stessa rubrica si avvertiva però che «Questo catalogo è il primo della serie, essendo nel dovere ed in facoltà del Governo di fare, sentite le Commissioni consultive competenti, tutte le aggiunte che saranno giudicate necessarie»[39].

Motivo per cui la pubblicazione di quello che si può considerare il primo stralcio del catalogo nazionale non faceva venir meno le esigenze di protezione sia delle opere già inserite in esso, per le quali c'era il rischio della loro vendita all'estero e quindi la conseguente necessità, per il 'Governo', di disporre delle somme necessarie per esercitare, in tal caso, il diritto di prelazione, sia delle opere, comunque di 'sommo pregio', che ancora non si era riusciti a classificare e ad inserire nel detto catalogo, sia, ancora, degli altri oggetti di antichità e d'arte, ritenuti, in sede di controllo all'esportazione, «di notevole importanza», la cui uscita poteva essere impedita, dallo Stato, solo con l'esercizio del diritto d'acquisto.

Pertanto, il 25 giugno del 1905 veniva promulgata una nuova legge, la n. 260, che in Gazzetta Ufficiale era intitolata «Proroga della legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte» e che prolungava fino al dicembre del 1906 la vigenza delle prescrizioni dettate con la legge n. 242[40].

Ma anche tale ulteriore lasso di tempo non risultava sufficiente né per

[39] Sull'importanza del catalogo così redatto, anche come testimonianza dello stato degli studi nella definizione e classificazione di un patrimonio storico e artistico 'nazionale', v. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., pp. 57 ss. Ivi ulteriori riferimenti bibliografici.

[40] Come di consueto, nella *Raccolta delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, *Parte principale, Volume Terzo, Anno 1905*, Roma 1905, p. 2733, la legge n. 260 del 25 giugno 1905 recava la seguente titolazione, differente da quella riportata in Gazzetta Ufficiale: «Legge che proroga quella del 27 giugno 1903, n. 242, che modifica la legge del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte». Essa consisteva in un articolo unico che, al primo comma, statuiva:

«Le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, che modificano quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte, rimangono in vigore fino al 31 dicembre 1906».

apportare al catalogo tutte le integrazioni necessarie, né per dotare l'amministrazione della Pubblica istruzione delle risorse economiche imprescindibili per dare piena attuazione all'esercizio del diritto di prelazione sugli oggetti d'arte e d'antichità di sommo pregio nel caso della loro messa in vendita da parte dei privati, nonché all'esercizio del diritto di acquisto sugli oggetti che, in sede di esportazione, fossero stati giudicati 'di notevole importanza'.

Quindi il 30 dicembre 1906 veniva promulgata una ulteriore legge, la n. 642, per effetto del cui articolo unico la vigenza delle disposizioni della legge n. 242 del 1903 veniva prorogata fino al 31 luglio 1907[41].

E dato l'inutile decorrere del tempo fissato anche con tale proroga, il 14 luglio 1907 veniva promulgata la legge n. 500, la cui rubrica, in Gazzetta Ufficiale, recitava: «Proroga del termine assegnato dalla legge 30 dicembre 1906, n. 642, sulla esportazione degli oggetti d'antichità e belle arti e istituzione di un fondo destinato agli acquisti di cose mobili ed immobili d'interesse archeologico ed artistico», la quale prolungava fino al 31 luglio 1908 la vigenza delle disposizioni della legge n. 242 del 1903[42].

Ma tale legge non si limitava alla mera proroga della 'legge catenaccio': finalmente, con essa veniva anche disposta, all'articolo 2, un'assegnazione straordinaria di fondi a favore del ministero, da impiegarsi secondo i

[41] La legge n. 642 del 30 dicembre 1906, che nella *Raccolta delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Parte principale, Volume sesto,* Roma 1906, p. 5208, era intitolata «Legge che proroga fino al 31 luglio 1907 le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte», recava un articolo unico, che al primo periodo recitava:

«Le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185 per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, rimarranno in vigore fino al 31 luglio 1907».

[42] La legge n. 500 del 14 luglio 1907, inserita nella *Raccolta delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Parte principale, Volume quinto,* Roma 1907, p. 4089 s., recava una intitolazione solo leggermente diversa da quella riportata in Gazzetta Ufficiale, così formulata: «Legge che proroga il termine assegnato dalla legge 30 dicembre 1906, n. 642, sulla esportazione degli oggetti d'antichità e belle arti e istituzione di un fondo destinato agli acquisti di cose mobili ed immobili d'interesse archeologico ed artistico». All'articolo 1 essa prescriveva:

«Le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, rimarranno in vigore fino al 31 luglio 1908».

meccanismi finanziari fissati al successivo articolo 3, per «provvedere agli eventuali acquisti di cose immobili e mobili che abbiano importante interesse artistico, archeologico o storico».

Agli inizi di luglio del 1908, essendo la situazione ancora in un vicolo cieco, veniva promulgata la legge 2 luglio 1908, n. 396, che, pubblicata nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Parte principale, Volume Quarto, 1908*, Roma 1908, p. 3471, con il titolo «Legge che proroga le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte», disponeva una ulteriore proroga, fino al 31 luglio 1909, delle norme della legge n. 242 del 1903[43].

3. *La legge n. 364 del 1909 recante l'assunto: «Le cose scoperte appartengono allo Stato»: una proposta di lettura del dictum in armonia sia con gli esiti del dibattito parlamentare che con il più generale quadro normativo di riferimento*

Il 20 giugno 1909, come già ricordato nell'esordio di questo scritto, veniva promulgata una nuova legge generale su «Le antichità e le belle arti», la n. 364, che, pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 28 giugno, entrava in vigore il giorno dopo. Essa abrogava e sostituiva integralmente sia la legge 'inutile' del 1902, la n. 185, che la successiva 'legge catenaccio' del 1903, la n. 242, nonché l'ultima sua proroga, disposta con la legge n. 396 del 1908, poco prima rammentata.

Tuttavia, la legge del giugno 1909 non nasceva come per incanto o per miracolo: essa veniva infatti emanata all'esito di un acceso e logorante dibattito pubblico. Già dal maggio 1906 una commissione di esperti nominata dal ministro Paolo Boselli (che aveva retto la Pubblica istruzione tra il febbraio ed il maggio di quello stesso anno) e presieduta dal senatore Codronchi aveva elaborato e depositato una bozza di articolato, corredata di una relazione, la cui stesura era opera di Giovanni Rosadi, che costituiva la proposta di una nuova legge per la tutela delle 'cose' di antichità e d'arte[44]. E già la terminologia adoperata per definire le tipologie dei beni presi in

[43] Il primo periodo dell'articolo unico della legge n. 396 del 2 luglio 1908 statuiva:

«Le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, rimarranno in vigore fino al 31 luglio 1909».

[44] Le vicende che caratterizzarono gli anni durante in quali prese forma la nuova legge

considerazione dalla nuova proposta normativa segnava in qualche modo la distanza dalla legge del 1902. Infatti, la dicotomia 'monumenti/oggetti' veniva abbandonata e sostituita con un unico termine, quello di 'cose', per dare il segno della uniformità della disciplina di tutela da applicarsi, sia che ci si trovasse di fronte a beni immobili che a beni mobili: principio particolarmente significativo, ad esempio, in materia di regolamentazione del potere di esproprio da parte dello Stato.

Con particolare riguardo al tema di interesse in questa sede, ossia la conduzione degli scavi archeologici e la titolarità del diritto di proprietà sui reperti rinvenuti, la bozza prevedeva la facoltà dello Stato di eseguire ricerche archeologiche in ogni parte del territorio nazionale, con il connesso obbligo di risarcire i privati per gli eventuali danni arrecati ai loro fondi, oltre ad un compenso aggiuntivo (pari ad un ulteriore dieci per cento), nonché di acquisire, mediante esproprio, i fondi dove fossero state rinvenute strutture di significativo interesse. Inoltre, qualora, previa espressa autorizzazione, fossero stati i privati a condurre le indagini archeologiche, era previsto il diritto dello Stato ad acquisire in proprietà la metà dei reperti rinvenuti.

Nel giugno di quello stesso 1906, Luigi Rava, insediatosi al ministero della Pubblica istruzione, faceva propria la bozza Rosadi e la formalizzava, lasciandola sostanzialmente inalterata, come disegno di legge di iniziativa ministeriale. Il testo veniva sottoposto all'esame della Commissione parlamentare della Camera, presieduta da Felice Barnabei, nel maggio del 1907 e, nel febbraio del 1908, veniva approvato in aula, rimanendo, sul punto in questione, sostanzialmente immutato, ad eccezione della previsione della maggiorazione del dieci per cento sull'importo attribuito a titolo di ristoro economico per gli eventuali danni arrecati ai fondi, che veniva cassata[45].

Il 17 marzo del 1908 il testo approvato dalla Camera veniva presentato al Senato e mentre nel Paese si faceva più serrato il confronto fra i sostenitori del nuovo disegno di legge, ritenuto migliorativo per quel che riguardava la tutela del patrimonio archeologico e storico-artistico nazionale, ed i difensori dell'intangibilità della proprietà privata e del libero commercio antiquario, che erano invece affezionati alla legge del 1902 e mal sopporta-

di tutela sono puntualmente e magistralmente descritte da R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., pp. 58 ss.

[45] Per la comparazione sinottica dei vari testi, a partire da quello elaborato dal Rosadi nel maggio del 1906, fino a quello approvato dalla Camera a febbraio del 1908, v. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., p. 84 s.

vano la legge-catenaccio del 1903, l'Ufficio centrale del Senato, il 21 maggio 1908, iniziava l'esame del nuovo testo normativo.

Sulla proposta di legge il senatore Baldassarre Odescalchi, vigile custode della intangibilità dei diritti della privata proprietà, anche con riguardo agli oggetti di antichità e d'arte, formulava molteplici 'Osservazioni', che poi si premurava di far pervenire, con una lettera del 9 giugno[46], al principe Fabrizio Colonna, che presiedeva l'Ufficio ove era incardinato il testo della proposta di legge da esaminare. Alcuni dei rilievi formulati investivano proprio le parti dell'articolato che trattavano della regolamentazione degli scavi archeologici e dei compensi da riconoscere ai proprietari dei fondi ove venivano eseguite le attività di ricerca.

In particolare, con riferimento al testo dell'articolo 15 della bozza, che prevedeva la facoltà, riconosciuta allo Stato, di condurre indagini archeologiche in ogni parte del territorio nazionale, e la conseguente 'appartenenza' ad esso dei reperti rinvenuti, il principe Odescalchi annotava testualmente. «Opino che questo articolo esiga qualche mitigazione, sembrandomi che lasciato quale è, apparisce troppo lesivo del diritto di proprietà»[47].

E sulla formulazione del successivo articolo 16, che nello stabilire le modalità di esercizio del potere di esproprio, da parte dello Stato, dei terreni in cui si sarebbero dovute eseguire campagne di scavo, prescriveva che nel determinare l'ammontare delle indennità da riconoscere ai proprietari, non si sarebbe dovuto tenere conto del presumibile valore economico dei reperti che sarebbe stato possibile rinvenire nei detti fondi, il rilievo critico dell'Odescalchi era analogo a quello formulato per il precedente articolo 15[48].

[46] La lettera in questione è conservata nell'Archivio storico del Senato, *Disegni di legge*, b. 156, 1904 – 1909, fasc. 760, ed è comunque agevolmente consultabile in R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., nella sezione *Documenti*, ove è riprodotta integralmente: v. pp. 383 ss.

[47] V. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., p. 386.

[48] La formula adoperata dall'Odescalchi era stringata ma chiarissima nella sostanza: «Si ripete l'osservazione precedente», ossia quella formulata in merito all'articolo 15, ritenuto lesivo dei diritti dei privati proprietari. V. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, op. loc. cit. E vale la pena di rammentare che rispetto alla formulazione dell'articolo 16 del disegno di legge si levavano le proteste di una intera comunità territoriale, il Comune di Resina, cittadina campana che era stata costruita sui terreni ove in età antica sorgeva la città di Ercolano. Infatti il Sindaco della cittadina, in data 9 marzo 1908, faceva pervenire al Senato il testo di un voto, approvato in Consiglio comunale nella seduta del 25 febbraio 1908, che contestava la formulazione dell'articolo 16, per la parte in cui escludeva, dal computo

L'Ufficio del Senato si riuniva nuovamente, per l'esame del disegno di legge, ai primi di novembre del 1908. Nel frattempo, come detto, era stata adottata e pubblicata l'ennesima legge destinata a prorogare la sospensione dell'efficacia delle disposizioni della legge del 1902 in materia di esportazione: la n. 396 del 2 luglio 1908, che, pubblicata in Gazzetta Ufficiale il 16 luglio, era entrata in vigore il giorno successivo.

Intanto i lavori della commissione dell'Ufficio centrale del Senato procedevano ed il senatore Gualtiero Sacchetti si rendeva artefice di una mediazione fra le posizioni più oltranziste di alcuni esponenti dell'Ufficio centrale del Senato (Odescalchi *in primis*) e le istanze innovative portate avanti dal ministro Rava[49].

Dopo mesi di discussioni e di lavorio finalizzato a limare i vari aspetti controversi del testo, finalmente, il 12 gennaio 1909, l'Ufficio centrale del Senato dava il suo assenso ad una versione rivista del disegno di legge a suo tempo presentato da Rava, che veniva accompagnata da una relazione illustrativa, redatta dal senatore Sacchetti, nella quale, con riguardo al tema degli 'scavi archeologici', veniva rilevato che:

Gli articoli di questo disegno di legge […] non diversificano molto dagli articoli corrispondenti della legge del 1902. Il ministro dell'istruzione […] ha procurato anche ora di evitare, per quanto possibile, il terreno scabroso delle disquisizioni teoriche […] Tutti riconoscono […] il dovere che lo Stato ha di esercitare una solerte vigilanza in tutta la materia degli scavi […] Questo basta perché non si abbia a ritenere eccessiva l'ingerenza che gli è concessa in ordine agli scavi eseguiti da privati, o troppo larghe le facoltà che gli sono accordate circa gli scavi che […] egli si può proporre di compiere. Anzi [… l']Ufficio centrale, nell'intento […] di non pregiudicare le quistioni di principio e per informarsi a quelle ragioni di equità che suppliscono utilmente in certi casi allo stretto diritto, propone un

dell'indennità di esproprio, il presunto valore dei possibili rinvenimenti archeologici, privando i proprietari dei terreni assoggettati all'acquisizione coattiva di una ricchezza che invece sarebbe ad essi spettata e violando così il diritto di proprietà garantito dall'articolo 29 dello Statuto albertino. Sulla vicenda, indicativa del clima che si era determinato intorno al nuovo testo di legge, v. *amplius* R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., p. 93, nonché pp. 355 ss., ove la deliberazione del consiglio comunale di Resina è riportata integralmente, in uno con la lettera di trasmissione al Senato.

[49] Sul ruolo avuto dal senatore Gualtiero Sacchetti nella limatura e nella definizione ultima del testo del disegno di legge sulla tutela del patrimonio storico ed artistico della nazione, v. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., pp. 95 ss.

emendamento all'art. 15 nel senso di rilasciare una parte delle cose scoperte al proprietario del fondo nel quale il Governo eseguisce gli scavi[50].

Intanto, l'8 febbraio 1909, la legislatura arrivava al termine e si andava a nuove elezioni.

Il 30 marzo 1909, insediatosi il nuovo Parlamento, Rava, ancora una volta ministro della Pubblica istruzione, riprendeva il disegno di legge nel testo rivisitato da Sacchetti[51] e lo presentava alla Commissione della Camera dei Deputati, presieduta da Felice Barnabei, incaricata del suo esame preliminare.

Relatore, in quella sede, era nominato Giovanni Rosadi, estensore della versione originaria del disegno di legge.

Nell'illustrare il testo, con particolare riguardo alle disposizioni concernenti la materia delle ricerche archeologiche e della proprietà dei reperti rinvenienti da scavi, Rosadi muoveva dalle normative dedicate alla materia da alcune legislazioni straniere per tracciare poi il quadro della situazione legislativa italiana:

fuori d'Italia, nello stesso anno 1899, erano promulgate […] due leggi, quella Cretese del 18 giugno e quella Greca del 24 luglio, che alla prima disposizione pongono per principio fondamentale la demanialità di tutta la materia archeologica di Candia e di Grecia.
Dice l'articolo I° della legge Cretese «Tutte le cose antiche in Creta, mobili e immobili, sono di proprietà dello Stato cretese. Per conseguenza il diritto e la cura per la conservazione, la scoperta, la raccolta e il deposito di esse nei musei pubblici spetta al Governo cretese». E l'articolo I° della legge Greca «Tutte le antichità mobili e immobili trovate in Grecia nei possedimenti nazionali di qualunque sorta, nei fiumi, nei porti e nel fondo del mare, nelle proprietà comunali, monastiche e private, dai tempi più remoti in poi, sono proprietà dello Stato».
Su l'esempio di queste leggi la Commissione centrale creata col regolamento del 1904 proponendo modificazioni alla legge del 1902, dettò un articolo che racchiudeva questo apostemma legislativo: «Il sottosuolo archeologico è proprietà

[50] Questo brano della relazione Sacchetti è tratto dal testo integrale della stessa, consultabile in R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., pp. 399 ss.

[51] Rava si avvaleva di una deliberazione del Consiglio dei ministri del precedente 21 marzo, che consentiva la ripresentazione alle Camere dei disegni di legge che, sul finire della legislatura precedente, si fossero trovati 'in stato di relazione': sul punto v. R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., p. 107.

dello Stato. Sono ammessi i temperamenti pratici indicati dai seguenti articoli a vantaggio dei proprietari del suolo e degli scopritori di oggetti di scavo».
Ma l'apostemma non sarebbe stato destinato a favorevole accoglienza nel Parlamento. Già, quando si discusse la legge del 1902, lo aveva sostenuto nell'Ufficio centrale del Senato l'onorevole Bodio; ma gli stessi colleghi dell'Ufficio mossero le più vive opposizioni. In verità non si può negare che esso contrasti all'antico principio: *Qui dominus est soli, dominus est coeli inferorum*, tradotto in legge nostra dall'articolo 440 del Codice civile. E d'altra parte la enunciazione assoluta che si vorrebbe sanzionare è contraddetta dal trattamento che tutti, compresa la Commissione centrale, sono concordi di riserbare a favore dei proprietari: trattamento che va al di là delle indennità che sole sarebbero dovute per l'espropriazione e l'occupazione del soprasuolo, dato che il sottosuolo si abbia a considerare proprietà dello Stato. Parve dunque che si dovesse mettere da parte quell'enunciazione e provvedere alla tutela delle ricchezze antiquarie con varie disposizioni concernenti altrettanti casi in cui la tutela dev'essere esercitata. [...]
Pertanto lo Stato può eseguire scavi in qualunque parte del territorio del Regno per intenti archeologici e quando con decreto del Ministero della istruzione ne sia dichiarata la convenienza; e le cose scoperte appartengono allo Stato. Ecco un caso di espropriazione per causa di utilità pubblica che consiste nell'interesse della scienza archeologica. [...]
Più singolare potrebbe parere la disposizione per cui lo Stato si fa proprietario della metà delle cose scoperte a iniziativa e cura dei privati; ma, tenendo conto della natura giuridica non ben definita delle cose di scavo, le quali non partecipano della natura del tesoro né della proprietà del fondo, la singolarità viene a cessare[52].

Dai brani sopra riportati si evince chiaramente come lo stesso Rosadi, convinto sostenitore della nuova legge per le antichità e le belle arti, ed estensore della sua prima versione, non ritenesse possibile non tenere conto della necessità di inserire armonicamente le nuove disposizioni che si stavano per varare nel contesto del quadro normativo complessivo all'epoca vigente. In particolare, a giudizio del Rosadi, non si poteva non tenere conto del fatto che l'eventuale affermazione di una proprietà demaniale del sottosuolo di interesse archeologico sarebbe inevitabilmente entrata in rotta di collisione con i contrapposti principi sanciti, nell'ordine, tanto dall'articolo 440 del Codice civile, a termini del quale «Chi ha la

[52] La relazione dell'onorevole Rosadi è consultabile in L. Parpagliolo, *Codice delle antichità*, *Volume I*, Roma 1913, op. loc. cit. I passi qui citati sono riportati alle pp. 57-9.

proprietà del suolo ha pur quella dello spazio sovrastante e di tutto quello che si trova sopra e sotto la superficie», quanto dal successivo articolo 447 del medesimo Codice, che al secondo comma stabiliva che il proprietario «Parimente disotto al suolo può fare qualsiasi […] scavamento, e trarne tutti i prodotti possibili, salve le disposizioni delle leggi […] sulle miniere […]». Ragion per cui l'acquisizione da parte dello Stato dei reperti archeologici venuti alla luce a seguito di campagne di scavo condotte dall'amministrazione statale, poteva avvenire (solo) a titolo di esproprio *ex lege* per causa di pubblica utilità, possibilità ammessa dallo stesso Statuto albertino all'articolo 29.

Tuttavia, l'attribuzione della proprietà dei rinvenimenti archeologici allo Stato a titolo di esproprio *ex lege*, stava a significare che tali rinvenimenti non potevano essere considerati beni demaniali a titolo originario. E che lo *status* giuridico dei ritrovamenti archeologici, con riguardo alla titolarità del diritto di proprietà su di essi, fosse peculiare, e non fosse assimilabile né a quello del tesoro – che di norma spettava al proprietario del fondo, a meno che il ritrovamento non fosse avvenuto ad opera di terzi[53] –, né a quello di qualunque altro 'prodotto' del sottosuolo, era evincibile proprio dalla speciale disciplina per essi dettata.

A termini della quale, a ben vedere, la loro proprietà era riconosciuta tanto allo Stato quanto al privato proprietario del suolo, sia nel caso di scavi archeologici condotti, come di norma, dallo Stato (il che determinava il riconoscimento, in favore del proprietario del fondo, del diritto ad un quarto degli oggetti rinvenuti: v. articolo 16, terzo comma, L. n. 185 del 1902), sia nel caso di scavi condotti, su licenza governativa, dal privato o di rinvenimenti fortuiti. Eventi, questi ultimi, che comportavano, sia in un caso che nell'altro, il riconoscimento, in favore dello Stato, del diritto ad un quarto degli oggetti rinvenuti, mentre il resto spettava al privato (v. articolo 14, terzo comma, della L. n. 185 del 1902) sul quale incombeva

[53] Disponeva infatti l'articolo 714 del codice civile del 1865 all'epoca vigente: «Il tesoro appartiene al proprietario del fondo in cui si trova. Se il tesoro è trovato nel fondo altrui, purché sia stato scoperto per solo effetto del caso, spetta per metà al proprietario del fondo ove fu trovato e per metà al ritrovatore». E al secondo comma la norma stabiliva cosa dovesse intendersi per tesoro: «Tesoro è qualunque oggetto mobile di pregio, che sia nascosto o sotterrato, e del quale nessuno possa provare di essere padrone». Sull'articolo 714 e sul dibattito dottrinario determinatosi in merito alla sua interpretazione, con riferimento ai rinvenimenti archeologici, v. A. D. Manfredini, *Antichità archeologiche e tesori*, op. cit., in particolare pp. 183 ss.

altresì l'obbligo, in caso di rinvenimenti fortuiti, dell'erogazione di quanto dovuto, a termini dell'articolo 714, primo comma, del Codice civile, al 'ritrovatore'.

L'illustrazione fatta dal Rosadi delle disposizioni recate dalla legge in corso di approvazione per disciplinare la materia degli scavi e dei rinvenimenti archeologici lasciava chiaramente intendere che non era ipotizzabile una proprietà statale a titolo originario dei reperti archeologici. Al più, la loro 'appartenenza' allo Stato poteva essere intesa come la risultante di un esproprio *ex lege* degli oggetti rinvenuti. Esproprio che peraltro non si estendeva a tutti i ritrovamenti, ma solo ad una quota parte di essi, dato che un'altra parte, pari ad un quarto dei rinvenimenti, era da riconoscere in proprietà al privato nel cui fondo le indagini archeologiche erano state condotte. E addirittura, se gli scavi fossero stati condotti, previa concessione della relativa licenza da parte del 'Governo', ad opera del privato, lo Stato ne avrebbe acquisito, a titolo di (asserito) esproprio *ex lege*, solo la metà.

Insomma, i chiarimenti forniti per giustificare l'attribuzione in proprietà allo Stato di una quota parte dei rinvenimenti archeologici erano elaborati cercando di evitare il contrasto con il consolidato quadro normativo che regolava (e tutelava) il diritto di proprietà dei privati, principio cardine dello Stato liberale.

Sicché lo stesso concetto di 'appartenenza', esplicitamente utilizzato dal legislatore nel primo periodo del terzo comma dell'articolo 15 («Le cose scoperte appartengono allo Stato») per definire il rapporto che si stabiliva fra l'amministrazione statale ed i reperti da essa rinvenuti nel corso degli scavi eseguiti direttamente, piuttosto che indicare la titolarità, da parte dello Stato, di un diritto originario di proprietà su detti oggetti, sembrava far riferimento alla titolarità di un potere di gestione dei detti beni, ai fini della loro eventuale ripartizione fra lo Stato e il privato, in favore del quale era comunque riconosciuta la proprietà di una quota parte degli stessi, o dell'equivalente in denaro del valore di tale quota.

Il 27 maggio del 1909 il testo della legge veniva approvato dalla Camera ed il 28 il ministro Rava lo presentava nuovamente alla Commissione del Senato, che già lo aveva licenziato nel corso della precedente legislatura e che non avrebbe potuto che confermarne l'approvazione già espressa in precedenza, dato che il testo, nel passaggio alla Camera, non aveva subito modifiche.

Nella relazione illustrativa che accompagnava il disegno di legge, il ministro che l'aveva redatta, con riguardo alla questione della

formulazione dei testi degli articoli dedicati alla «materia degli scavi e scoperte archeologiche», rilevava, tra l'altro, che:

> È regolato dagli articoli 15 e 16 il diritto dello Stato ad eseguire scavi in tutto il territorio del Regno, e ad espropriare terreni a questo scopo. L'uno e l'altro diritto è già riconosciuto dalla legge 12 giugno 1902. Questo disegno di legge lo disciplina con maggiore precisione, pur concedendo al proprietario, oltre alle indennità, la quarta parte delle cose scavate o, a scelta del Governo, il prezzo equivalente ad esse. [...] In ogni caso, le disposizioni della legge mirano, senza affermare la demanialità del sottosuolo archeologico o altro principio astratto, a rendere più validi e sicuri i diritti della collettività in questa materia; e la facoltà di scavare diventa una vera e propria concessione governativa[54].

Com'è possibile rilevare dalla sia pur sintetica motivazione addotta dal ministro, ed in perfetta coerenza con quanto già dichiarato da Rosadi alla Camera, le disposizioni di legge in corso di esame non intendevano in alcun modo affermare la demanialità del sottosuolo con preesistenze archeologiche, ma semplicemente attribuire allo Stato un potere di controllo e gestione su quanto emergeva da un simile sottosuolo, con il connesso potere di procedere poi al riparto di quanto venuto alla luce fra lo Stato stesso ed i privati proprietari dei fondi interessati dalle ricerche archeologiche. Ovviamente, se allo Stato era riconosciuta la facoltà di condurre in esclusiva campagne di scavo in ogni punto del territorio, ed anche quella di eseguire espropri, qualora lo avesse ritenuto opportuno, per condurre ricerche archeologiche, era evidente che lo scavo ad opera di privati non era più l'esercizio di un diritto, attuabile beninteso previa autorizzazione (la 'licenza' prevista dall'articolo 2 del decreto borbonico del 14 maggio 1822, ovvero il 'permesso' prescritto dall'articolo 25 dell'editto del Cardinale Pacca del 7 aprile 1820), ma un'attività esercitabile solo previa concessione governativa, come correttamente sottolineava lo stesso ministro.

Dopo l'approvazione in Commissione speciale il 3 giugno, il testo passava all'esame dell'aula il 16 giugno ed il 17 veniva approvato definitivamente.

La legge veniva promulgata il 20 giugno 1909 ed il successivo 28 veniva pubblicata in Gazzetta Ufficiale, entrando in vigore il giorno successivo.

[54] Il brano è ripreso dalla *Relazione del ministro dell'Istruzione pubblica L. Rava sul disegno di legge «Per le antichità e le belle arti»*, riportata integralmente in R. Balzani, *Per le antichità e le belle arti*, cit., pp. 429 ss., spec. 449-50.

Le nuove norme sulle scoperte archeologiche rinvenienti da scavi eseguiti direttamente dall'amministrazione statale fissavano (limitatamente a tale fattispecie) il principio, già rammentato, per cui «Le cose scoperte appartengono allo Stato» (v. articolo 15, L. n. 364/1909, primo periodo del terzo comma).

Ebbene, anche alla luce di quanto sostenuto nelle relazioni illustrative del disegno di legge che sarebbe poi stato definitivamente approvato il 17 giugno 1909, occorre a questo punto chiedersi se il principio di 'appartenenza' allo Stato delle 'cose' di interesse archeologico – stabilito, si ribadisce, per i soli reperti rinvenuti nel corso di scavi organizzati dagli stessi apparati statali - fosse da considerare omologo a quello di 'proprietà' o se invece i due termini ('appartenenza' e 'proprietà'), con riguardo alla fattispecie considerata, non fossero da ritenersi dei sinonimi, ma fossero invece espressivi di due diverse modalità di relazioni giuridiche instaurabili, da parte dello Stato, con le 'cose' di interesse archeologico.

Infatti, stando alla formulazione letterale della rubrica del Capo III, Titolo I, Libro secondo, del Codice civile del 1865 – *Dei beni relativamente alle persone cui appartengono* –, la 'appartenenza' poteva anche essere indicativa di una relazione, intercorrente fra le 'persone' e i 'beni', caratterizzata da aspetti per così dire fattuali, connessi ai poteri concretamente esercitabili sui 'beni' stessi.

Ne conseguiva che, con riguardo ai 'beni' archeologici rinvenuti dall'amministrazione statale nel corso degli scavi eseguiti in proprio, lo 'Stato', cui detti beni 'appartenevano' *medio tempore*, avrebbe potuto esercitare su di essi i diritti dominicali solo dopo che, e nella misura in cui, sulla base di valutazioni tecnico-scientifiche, tali beni fossero stati giudicati 'necessari per le collezioni dello Stato'. Qualora invece le 'cose scoperte' non fossero state ritenute 'necessarie' per le collezioni pubbliche, lo Stato avrebbe avuto facoltà di 'rilasciarle', così da consentire al privato di acquisirne la proprietà per un quarto, o anche per una quota maggiore, così come previsto dal quarto comma dell'articolo 15 della L. n. 364/1909, a seconda del giudizio di merito tecnico-scientifico di cui s'è detto.

E va altresì evidenziato che l'utilizzo del verbo 'rilasciare' stava ad indicare che l'acquisizione della proprietà di detti reperti, da parte del privato, non sarebbe avvenuta per 'trasferimento' del relativo diritto da parte dello Stato, ma per 'rinuncia' dello Stato medesimo ad ottenere per sé detta proprietà, stante la non 'necessarietà' di tali reperti per le collezioni pubbliche. La 'rinuncia' operata dallo Stato all'acquisizione della proprietà delle 'cose' di antichità non giudicate 'necessarie' per le pubbliche collezioni si configurava quindi come un negozio abdicativo, a seguito del quale, ed in

via autonoma rispetto ad esso, il diritto dominicale del proprietario del fondo si sarebbe ampliato fino a ricomprendere anche le 'cose' scavate (ovviamente nei limiti della quota parte di sua spettanza, così come stabilito dalla legge).

Pertanto, la nozione di 'appartenenza', a termini dell'articolo 15 della L. n. 364/1909, si risolveva nella possibilità, giuridicamente riconosciuta allo Stato, di esercitare, *medio tempore*, un potere di gestione e di governo delle 'cose' venute alla luce, in attesa che venissero effettuate le valutazioni di merito circa la loro necessarietà per le pubbliche collezioni. Valutazioni che, solo se positive, ne avrebbero comportato l'acquisizione in proprietà al patrimonio pubblico[55].

[55] La lettura, così proposta, del primo periodo del terzo comma dell'articolo 15, trova conferma, *a contrariis*, nella diversa formulazione della 'appartenenza allo Stato' come diritto dominicale utilizzata, da quello stesso legislatore, per affermare in modo inequivoco la proprietà pubblica dei documenti di interesse archivistico. Infatti, fin dal 1875, con il Regio decreto n. 2552 del 27 maggio (pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 144 del 22 giugno 1875 ed inserito nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Anno 1875, Volume Quarantesimoquarto*, Firenze 1875, alle pagine 1086 ss., con la dicitura «Regio decreto che stabilisce le regole per l'ordinamento generale degli archivi di Stato»), era stato espressamente statuito, all'articolo 4, che «Negli archivi si conservano pure tutti gli atti appartenenti in libera proprietà allo Stato, che hanno carattere di documento pubblico o privato nel senso giuridico o diplomatico della parola». Quindi, con riguardo ai cennati documenti, era stato espressamente stabilito che la loro 'appartenenza' allo Stato era da intendersi come un diritto di «libera proprietà» che lo Stato poteva vantare su di essi.

Formula normativa che, significativamente, era stata poi integralmente trascritta anche nell'articolo 67 del successivo Regio decreto n. 1163 del 2 ottobre 1911, emanato dopo la legge n. 364 del 1909 e destinato a disciplinare *ex novo* l'intera materia dei beni di interesse archivistico.

Va altresì segnalato che, in quello stesso Regio decreto, una diversa e più esplicita qualificazione era stata data del regime dominicale di quei documenti, promananti da pubbliche amministrazioni, che già definiti «carte pubbliche» nel 1875, venivano adesso descritti, più correttamente, come «atti di Stato», dotati di «carattere demaniale» (v. art. 76, primo comma, Rd. n. 1163/1911). E può ragionevolmente ipotizzarsi, come pure è stato fatto (v. E. Lodolini, *Legislazione sugli archivi*, Bologna 2004, Vol. I, p. 307 s.), che ad ispirare la nuova formulazione della norma concernente lo *status* giuridico degli «atti di Stato» siano stati gli approfondimenti teorici di E. Sebastiani, *Genesi, concetto e natura giuridica degli Archivi di Stato*, pubblicato in *Rivista italiana per le Scienze giuridiche*, 1904,

Ed è evidente che, fino a quando tali valutazioni non fossero state effettuate, le 'cose', mobili o immobili, di interesse archeologico 'appartenenti' allo Stato, erano 'inalienabili'.

Pertanto, non sembra sussistere alcuna contraddizione fra il disposto del terzo comma dell'articolo 15 (interpretato nei termini proposti) e la prescrizione del primo comma dell'articolo 2 della stessa legge: «Le cose [*scilicet* immobili e mobili che abbiano interesse archeologico] sono inalienabili quando appartengono allo Stato [...]». La 'appartenenza' allo Stato, se ed in quanto indicativa del descritto *status* giuridico dei reperti archeologici, in attesa della formulazione di un 'giudizio' in merito alla loro 'necessarietà' per le pubbliche collezioni, ne comportava la incedibilità, fino a quando tale 'giudizio' non fosse stato espresso, con la conseguente impossibilità, per altri soggetti, di acquisirne la proprietà.

La lettura così proposta dell'*incipit* del terzo comma dell'articolo 15 risulta coerente anche con le prescrizioni recate dall'articolo 17 della L. n. 364/1909, che disciplinava la distinta fattispecie delle ricerche archeologiche condotte da privati. Tale norma, infatti, dopo avere specificato che simili esplorazioni potevano essere effettuate solo previa 'concessione' di un'apposita 'licenza' da parte dall'Amministrazione competente (all'epoca, il «Ministero della pubblica istruzione»: v. articolo 17, primo comma), disponeva che «Delle cose scoperte sarà rilasciata agli enti o ai privati la metà oppure il prezzo equivalente alla metà, a scelta del Ministero della pubblica istruzione» (v. articolo 17 cit., secondo comma). Scelta che, anche nel caso di reperti rinvenuti a seguito di scavi condotti da privati, poteva essere fatta solo dopo le imprescindibili valutazioni tecnico-scientifiche sull'importanza dei ritrovamenti. Infatti, qualora le 'cose' archeologiche così ritrovate fossero state giudicate 'necessarie' per le pubbliche raccolte, avrebbero assunto lo *status* giuridico di beni patrimoniali dello Stato, ai sensi dell'articolo 428 del Codice civile.

il quale chiariva che l'archivio, «a differenza degli altri demani enumerati dall'art. 427 del Codice civile, e da altre leggi e dalla giurisprudenza e dalla scienza, non è snaturabile» (v. E. Sebastiani, *Genesi*, op. cit., p. 340).

Infine, per quel che riguarda la intitolazione ufficiale di tale decreto, vale la pena di segnalare che esso venne pubblicato nella Gazzetta Ufficiale dell'8 novembre 1911, n. 260, come «Regolamento per gli Archivi di Stato», ed è stato poi inserito nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Anno 1911, Volume Quinto*, Roma 1911, alle pagine 4037 ss., con il titolo di «Regio decreto 2 ottobre 1911, che approva il regolamento per gli archivi di Stato».

Viceversa, qualora i reperti non fossero stati giudicati rilevanti per le pubbliche raccolte, lo Stato ne avrebbe deliberato il 'rilascio' - che, anche in questo caso, avrebbe avuto carattere abdicativo -, per effetto del quale si sarebbe perfezionato il diritto di proprietà del privato, evidentemente a titolo originario.

La disciplina, così delineata, dei rinvenimenti archeologici, avrebbe trovato coerente attuazione pratica per mezzo delle disposizioni regolamentari, emanate qualche anno più tardi, con il Regio decreto 30 gennaio 1913, n. 363[56], nel quale, con riferimento alle questioni di interesse in questa sede, veniva prescritto, nell'ordine:

- l'obbligo, da ottemperarsi «a cura del sovrintendente o del funzionario da lui delegato», di tenere «regolare nota degli oggetti che si scoprono», nonché il diritto del «proprietario del terreno [...] di assistere allo scavo personalmente o per mezzo di un incaricato e di tenere in contraddittorio nota delle cose rinvenute» (v. articolo 90, commi primo e secondo, del R. d. n. 363/1913). Obbligo, e connessa facoltà di controllo e contraddittorio, che non avrebbero avuto ragion d'essere se la 'appartenenza' degli oggetti rinvenuti si fosse potuta intendere, *ab origine*, come la titolarità un diritto di proprietà dello Stato su di essi. Infatti, in tale ipotesi, a chi avrebbe dovuto dar conto il soprintendente circa la quantità e la qualità degli oggetti rinvenuti? Certo, sarebbe stato comunque utile e doveroso annotarne il rinvenimento, al fine di evitarne la dispersione (o la sottrazione) e di determinarne la quota da 'rilasciare', in via eventuale, al privato, proprietario del fondo, ma non vi sarebbe stato l'obbligo, a fronte di una specifica richiesta di quest'ultimo, di eseguire dette operazioni in contraddittorio, se quegli stessi beni archeologici fossero stati indefettibilmente riconosciuti come di esclusiva proprietà statale, fin dal momento del loro rinvenimento;

- l'onere, per entrambe le parti (amministrazione pubblica e privato), una volta «finito lo scavo» di attribuire «d'accordo [...] un valore a cia-

[56] Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 5 giugno 1913 e intitolato: «R. decreto n. 363 col quale viene approvato l'annesso regolamento per l'esecuzione delle leggi 20 giugno 1909, n. 364 e 23 giugno 1912, n. 688, relative alle antichità e belle arti». Ed è appena il caso di rilevare, ancora una volta, la differenza del titolo con il quale è invece inserito nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, Anno 1913, Volume II*, Roma 1913, pp. 1061 ss.: «Regolamento in esecuzione alle leggi 20 giugno 1909, n. 364, e 23 giugno 1912, n. 688, per le antichità e belle arti».

scuna cosa o gruppo di cose» (v. articolo 91, primo comma, del R. d. n. 363/1913). Appare evidente che la *ratio* sottesa a questa disposizione è del tutto analoga a quella dell'articolo precedente. Anche in questo caso, infatti, il coinvolgimento necessario del privato, in contraddittorio con la parte pubblica, per procedere alla valutazione economica dei reperti, sta ad indicare il diritto, di pari rilevanza, che entrambe le parti avevano ad accertare il *quantum* economico degli oggetti rinvenuti, dalla cui determinazione dipendeva l'equa formazione delle quote che ciascuna parte avrebbe potuto acquisire al proprio patrimonio, dopo le preliminari valutazioni di interesse fatte dall'amministrazione pubblica, e la sua eventuale rinuncia all'acquisizione *in toto* di quanto emerso dallo scavo;

- infine, l'onere, per entrambe le parti, di compilare il «processo verbale» di tutte le operazioni compiute «in doppio originale», che sarebbe stato «firmato dal sovrintendente e dal proprietario del fondo», in modo che «uno di essi sarà ritenuto dal sovrintendente, l'altro dal proprietario del fondo». Con la conseguente statuizione della clausola liberatoria per l'amministrazione pubblica: «Con la compilazione di questo processo verbale viene a cessare ogni responsabilità che fosse stata assunta dal Governo per temporanea custodia di oggetti» (v. articolo 95 R. d. n. 363/1913).

Può pertanto sostenersi anche per questo caso, come è stato autorevolmente rilevato in dottrina, che

> La parola 'appartenenza', conservando dentro di sé il latino 'tenēre', indica la connessione fra il bene e un soggetto, o, meglio, il sovrastare di un soggetto sul bene. I beni non sono concepibili senza un soggetto che li 'tiene', ossia li ha nella propria sfera giuridica e nel proprio governo. L'appartenenza esprime un 'avere', o, in parole più nude e franche, un *ambito di potere*[57].

Insomma l'appartenenza «starebbe ad indicare la pura relazione fra un soggetto ed un bene», un potere di fatto, suscettibile tanto di costituire, in un rapporto di genere a specie, il «fondamento di più specifici titoli (come appunto la proprietà, la più importante, ma anche la concessione, l'usufrutto e gli altri diritti reali)»[58] quanto, invece, di «rimandare a un

[57] V., in termini, N. Irti, *"L'acqua tra beni comuni e concessioni (o la pluralità delle "appartenenze")*, in *Diritto e società*, III Serie, Napoli 2013, p. 381.

[58] V. G. Cataldo, *L'appartenenza come titolo giuridico autonomo rispetto alla proprietà:*

più generale rapporto fra l'uomo [*scilicet*: nel caso che qui interessa, fra lo Stato] e le cose, piuttosto che a una specifica disciplina»[59].

Viceversa

> La proprietà, soprattutto se privata, può essere intesa come il diritto reale per antonomasia, definitivamente affermatasi a partire dalla nascita dello Stato in senso moderno [...]. Questo aspetto si può ricavare dalle statuizioni costituzionali dell'epoca liberale, come [...] l'art. 29 dello Statuto albertino del 1848, che esprimevano un'idea quasi sacrale di proprietà quale attributo fondamentale per il cittadino, relativamente alla possibilità di disporre e godere in maniera assoluta ed esclusiva dei beni pur entro i limiti fissati dalla legge[60].

E tuttavia, nonostante i dati, giuridici e di fatto, fin qui esposti, una parte della dottrina, all'indomani dell'approvazione della legge n. 364 del 1909, nello stabilire di quale natura fosse il diritto dello Stato 'sulle cose di scavo o scoperte fortuitamente', sosteneva che: «Ci troviamo di fronte ad un'affermazione, evidente se non esplicita, di demanialità del sottosuolo archeologico»[61].

Il percorso logico attraverso il quale si arrivava ad una tale conclusione si fondava sulla considerazione che se il rilascio in proprietà di un quarto delle cose scavate, ad opera dello Stato, in favore del proprietario del fondo, e l'acquisizione in proprietà, da parte dello stesso Stato, della metà delle cose scoperte dagli «scavatori autorizzati, rappresenta [...] nel primo caso un di più di compenso pei danni subiti dal proprietario, e nel secondo un diritto dello Stato equivalente a un corrispettivo della concessa autorizzazione [...] nessuna tesi consimile può sostenersi a proposito del diritto dello Stato alla metà delle cose scoperte fortuitamente».

Per tale ultima fattispecie, la sola spiegazione possibile «a ben comprendere la formula adoperata nell'ultimo capoverso dell'art. 18 della legge»[62], era che

una riflessione di rilievo costituzionale, in «federalismi.*it*. *Rivista di diritto pubblico italiano, comparato, europeo*», n. 27/2020, p.10.

[59] V. G. Cataldo, *L'appartenenza come titolo giuridico autonomo*, op. cit., p. 3.

[60] V. ancora G. Cataldo, *L'appartenenza come titolo giuridico autonomo*, op. cit., p. 2.

[61] Per la completa esposizione di tale tesi, v. L. Parpagliolo, *Codice delle antichità*, *Seconda edizione,* cit., pp. 213 ss., dal quale sono tratte anche le citazioni che seguono.

[62] Il quarto comma dell'articolo 18 (ossia il suo 'ultimo capoverso'), disponeva: «Delle cose scoperte fortuitamente sarà rilasciata la metà o il prezzo equivalente, a scelta

la totalità delle cose spetta allo Stato; il quale ha diritto di disporne, o tutte assegnandole a sé medesimo e attribuendone metà del valore allo scopritore o al proprietario del fondo, o assegnandone metà a questo ultimo e l'altra metà a se stesso. Ma in virtù di quale principio giuridico se non di quello del diritto demaniale sul sottosuolo archeologico?

Infatti, se il diritto di disporre delle cose ritrovate non avesse trovato il suo fondamento nel carattere demaniale del sottosuolo archeologico, lo Stato, nel disporre di propria iniziativa delle cose ritrovate, avrebbe di fatto dato luogo «ad una confisca senza causa, [...] cioè ad un non senso giuridico». E l'esposizione della tesi enunciata proseguiva con le seguenti affermazioni:

La demanialità del sottosuolo archeologico non si è voluta proclamare esplicitamente, ma essa è alla base della disposizione positiva: e in tal senso si è espressa l'Avvocatura dello Stato in sede consultiva, e anche, in qualche occasione, la Magistratura ordinaria. Solo è da deplorare che per un rispetto di vecchie formule giuridiche ormai sorpassate, si sia ricorso a queste mezze misure, che, mentre offendono il principio che si vuol confermare, ubbidiscono, copertamente, all'imperativo della progredita coscienza giuridica del nostro tempo.

Appare evidente, dalla lettura del brano trascritto, che la demanialità del sottosuolo archeologico veniva dichiarata in maniera assertiva, senza che si fosse prima proceduto ad una interpretazione sistematica delle disposizioni recate dalla legge in materia di scavi archeologici e conseguenti ritrovamenti, sia in relazione al complessivo quadro normativo emergente, con riferimento ai beni demaniali, dalle disposizioni dettate al riguardo dal Codice civile all'epoca vigente, sia in relazione alla terminologia specificamente adottata dal legislatore per definire il tipo di relazione giuridica ('appartenenza') intercorrente, in via di principio, fra l'amministrazione pubblica e gli oggetti di antichità rinvenuti a seguito di scavi archeologici.

Infatti, l'asserita demanialità del sottosuolo archeologico per un verso comportava l'equiparazione della nozione di 'appartenenza' allo Stato, adoperata dalla legge, con quella della proprietà, piena ed intangibile, in favore dello stesso Stato, delle 'cose' di interesse archeologico, mobili o immobili, rinvenute nel sottosuolo, e, per altro verso, non chiariva come fosse possibile, una volta che il rinvenimento di beni archeologici ne aves-

del Ministero della pubblica istruzione, al proprietario del fondo, fermi stando i diritti riconosciuti al ritrovatore dal Codice civile verso il detto proprietario».

se determinato la contestuale acquisizione al demanio dello Stato, disporre la cessione di una parte di detti beni al privato, posto che la loro demanialità a titolo originario ne determinava l'assimilazione ai beni di cui all'articolo 427 del codice civile[63] e quindi la conseguente inalienabilità, a termini del successivo articolo 430[64].

Nondimeno è da rilevare che la parte preponderante della dottrina dell'epoca era dell'avviso che non fosse possibile configurare, sulla base del contesto normativo allora vigente, un «cosidetto [*sic*] demanio archeologico e monumentale, comprendente i monumenti, le gallerie, le pinacoteche», in quanto i beni così enumerati, anche se eventualmente connotati dal possesso dei primi due requisiti generali per la loro ascrivibilità al demanio pubblico - essere beni immobili ed essere di proprietà di enti pubblici territoriali - erano tuttavia carenti del c.d. «requisito specifico» per l'ascrizione alla categoria dei beni demaniali, consistente nella loro «destinazione all'uso pubblico diretto ed immediato» in via esclusiva, a causa «della esistenza di beni della stessa specie sui quali la stessa funzione viene esercitata da privati». Il che portava a «respingere senz'altro» l'ipotesi del loro inquadramento, qualora in disponibilità di enti pubblici territoriali, al demanio pubblico, ivi compreso quello dello Stato[65].

Difatti la giurisprudenza, sulla questione della demanialità a titolo originario dei beni archeologici, immobili e mobili, rinvenuti nel sottosuolo, mostrava molte perplessità, assumendo decisioni spesso contrapposte nei diversi gradi di giudizio.

Caso emblematico dei differenti orientamenti, espressi in merito ad una stessa vicenda nei diversi gradi di giudizio, sarebbe diventata la vertenza giudiziaria instauratasi a seguito del ritrovamento di una scultura in marmo, ascrivibile al V secolo a.C., forse un originale greco, raffigurante una delle figlie di Niobe nell'atto di cadere a terra, morente, perché trafitta da una freccia.

[63] I beni ascritti al 'demanio pubblico' ed elencati nel testo dell'articolo 427 del codice civile del 1865 sono stati già citati alla precedente nota n. 27, alla quale si rimanda.

[64] Disponeva infatti l'articolo 430: «I beni del demanio pubblico sono per loro natura inalienabili; quelli del patrimonio dello Stato non si possono alienare che in conformità delle leggi che li riguardano».

[65] Nei termini sopra esposti si esprime, per contrastare la teoria della demanialità dei musei e dei monumenti, E. Guicciardi, *Il demanio*, Padova 1934, pp. 116 ss., al quale si rimanda anche per le citazioni della dottrina dell'epoca, sia favorevole che, in maggioranza, contraria alla tesi della demanialità del patrimonio culturale: v. spec. p. 117, nota 1.

Il ritrovamento era avvenuto nel 1906, a Roma, in un terreno di proprietà della Banca commerciale italiana, ricompreso in un'area sulla quale in epoca antica insisteva una parte del ninfeo degli Horti Sallustiani, nel corso di lavori di scavo avviati per realizzare le fondazioni di un fabbricato.

All'interno di un cubicolo, collocato a ben undici metri di profondità e scoperto durante gli scavi, una volta rimossi i detriti che lo ostruivano, era emersa la statua raffigurante, come detto, una Niobide morente che, mentre si accasciava a terra, con un ultimo sforzo, cercava di strapparsi dalle carni la freccia mortale, che le si era conficcata fra le scapole.

La Banca, proprietaria del terreno nel cui sottosuolo era avvenuta la scoperta, aveva preso possesso della statua e l'aveva fatta trasportare a Milano, nella propria sede centrale.

Tuttavia l'operaio che, a suo dire, aveva materialmente individuato per primo la statua nascosta fra i detriti, aveva citato l'istituto bancario davanti al Tribunale di Roma, per vedersi riconosciuto il compenso a lui spettante, in qualità di fortuito scopritore della statua, ai sensi di quanto disposto dal secondo comma dell'articolo 714 del Codice civile.

Però la Banca, convenuta in giudizio, sostenne che il ritrovamento non era dovuto al caso, ma era stato il risultato di un vero e proprio scavo archeologico - ancorché non autorizzato, in difformità da quanto previsto dall'articolo 14 della legge n. 185 del 1902, vigente all'epoca dei fatti oggetto del giudizio -, finalizzato al ritrovamento di eventuali reperti e condotto in uno con l'esecuzione dei lavori per realizzare le fondazioni di un nuovo fabbricato di proprietà della Banca. Quindi l'operaio non aveva nulla a pretendere, perché il ritrovamento non era stato fortuito.

Il Tribunale, con sentenza del 27 maggio 1909, ammetteva alcuni mezzi istruttori diretti a provare i particolari del rinvenimento.

Ma il contenzioso così innescato non rimaneva circoscritto alla contrapposizione fra la Banca ed il rinvenitore della statua.

La controversia, infatti, si ampliava e finiva per riguardare lo *status* giuridico del bene archeologico rinvenuto: se esso, cioè, fosse da considerare come pertinente al demanio dello Stato, ovvero a quello del Comune di Roma, o fosse da ascrivere alla privata proprietà della Banca.

Infatti, il 2 febbraio del 1910 il comune di Roma citava in giudizio la Banca, sostenendo la tesi che la statua fosse di sua proprietà perché il cubicolo nel quale essa era stata rinvenuta era parte di un più ampio criptoportico, situato negli antichi Horti Sallustiani. Ed il complesso monumentale, al cui interno era avvenuto il rinvenimento, si estendeva, per la sua gran parte, al di sotto di un'area che era di proprietà comunale, mentre solo una sua piccola porzione si trovava sotto il terreno di proprietà della Banca.

Pertanto, la statua doveva ritenersi un bene di proprietà del comune, salvi i diritti erariali in favore dello Stato, corrispondenti alla metà del valore della statua, così come previsto dal quarto comma dell'articolo 18 della nuova legge di tutela del patrimonio archeologico e storico artistico, la n. 364 del 1909, nel frattempo entrata in vigore.

Nel processo si costituiva anche il ministero della Pubblica istruzione, che sosteneva la tesi della demanialità, mai cessata, degli Horti Sallustiani, in quanto luogo ove sorgeva, in antico, una sontuosa villa imperiale. Pertanto, le testimonianze archeologiche superstiti, comunque rinvenute, anche se ormai ridotte allo stato di ruderi, mantenevano la loro originaria condizione di beni demaniali ed erano perciò da riconoscersi in proprietà esclusiva dello Stato.

Con sentenza del 14 marzo 1913, il Tribunale di Roma, dopo avere riunito le due cause, dichiarava infondata la rivendicazione, avanzata tanto dal Comune quanto dal Ministero, di proprietà della Niobide quale bene demaniale e disponeva una ulteriore perizia per accertare l'effettiva giacitura della statua al momento del rinvenimento, se ricadente nel sottosuolo del Comune, oppure in quello di proprietà della Banca.

Avverso tale sentenza proponevano appello tutte le parti in causa, compreso l'operaio che aveva, a suo dire, fatto il rinvenimento, ed al quale non era stato riconosciuto nessun diritto sul valore economico della statua rinvenuta.

La Corte d'appello di Roma si pronunciò con sentenza del 12 novembre 1914, respingendo innanzitutto le pretese dell'operaio ad una quota parte del valore economico della statua, con la motivazione che questi non potesse essere considerato inventore fortuito del bene archeologico in contestazione in quanto, per ammissione della Banca, non contraddetta dall'operaio, lo scavo era stato finalizzato anche al rinvenimento di testimonianze archeologiche, benché non ne fosse stata richiesta la preventiva autorizzazione al Ministero, così come prescritto dalla legge speciale di settore, la n. 185 del 1902[66], e comunque la statua non era assimilabile ad un tesoro, ossia ad un bene «*del quale nessuno possa provare di essere padrone*», così come stabilito al secondo comma dell'articolo 714 del Codice civile.

[66] La vicenda della controversia fra l'operaio, tale Francesco Di Carlo, e la Banca commerciale italiana, sopra esposta nelle sue linee essenziali, è narrata da A. D. Manfredini, *Antichità archeologiche e tesori*, op. cit., pp. 263 ss., che completa la descrizione della vicenda con l'evidenziazione delle varie prese di posizione da parte della dottrina dell'epoca.

Ma i giudici dell'appello non condivisero neppure la tesi sostenuta dal comune di Roma, che pretendeva gli venisse riconosciuta la proprietà della statua in ragione del fatto che il criptoportico, nei cui ambienti essa era stata rinvenuta, «sottostava a una via della città e quindi [le] apparteneva», e neanche quella del ministero della Pubblica istruzione, fondata sul principio della demanialità della statua, affermato in ragione del suo ritrovamento in un'area, quella degli Horti Sallustiani da considerarsi demaniale,

> perché l'assunto della demanialità attuale e permanente degli antichi Orti Sallustiani aveva contro di sé il fatto schiacciante, non pure della cessata antica destinazione pubblica di quegli Orti e degli edifici in essi compresi, ma addirittura dell'effettivo, molteplice e svariato uso contrario più volte secolare[67].

Contro la sentenza della Corte d'appello tutte le parti in causa presentavano ricorso per cassazione e, fra esse, anche l'operaio, che rinnovava la pretesa al riconoscimento dei suoi diritti, quale inventore fortuito, su una parte del valore della statua ritrovata.

Nelle more della discussione dei ricorsi presentati alla Corte di cassazione di Roma avverso la sentenza della Corte di appello, la Banca commerciale,

> animata dal desiderio di troncare un grave dibattito giudiziale nei confronti con lo Stato e con il Comune di Roma, si è dichiarata pronta a desistere da ogni ulteriore contestazione, consegnando la statua allo Stato in Roma, in modo che la medesima rimanga definitivamente assicurata al patrimonio artistico nazionale

e, a tal fine, formulava una proposta di transazione per la definizione bonaria della lite.

Dal canto suo «lo Stato, potendo raggiungere pacificamente lo scopo della lite mercè il deferente atto della Banca», si determinava ad aderire alla proposta di transazione «tenendo a suo carico le spese per il trasporto

[67] Le decisioni assunte, rispettivamente, dal Tribunale di Roma il 14 marzo 1913 e dalla Corte di appello il 12 novembre 1914, e le relative motivazioni, sono sintetizzate nella successiva pronuncia della Corte di cassazione di Roma del 26 marzo 1918, *Ministero dell'istruzione pubblica e Comune di Roma c. Banca Commerciale Italiana e Di Carlo*, riportata in *Foro Italiano*, 1918, I, pp. 682 ss. Il contenzioso innescatosi a seguito del rinvenimento della statua della Niobide morente è narrato anche da L. Parpagliolo, *Codice delle antichità*, *Seconda edizione*, cit., pp. 214 ss.

e la consegna della statua e quelle inerenti alla […] transazione, e rimanendo compensate le spese di lite […]».

Analogamente

il Comune nella certezza che il fine da esso propostosi nell'istituire la lite è ugualmente e sollecitamente raggiunto, mercè la riguardosa iniziativa della Banca, rimanendo la statua affidata allo Stato che la terrà esposta in un pubblico museo a Roma ha aderito di buon grado alla proposta di transazione.

Ovviamente gli enti in questione facevano muro contro le pretese dell'operaio: «Qualora il bracciante Di Carlo persistesse nelle pretese avanzate in giudizio, lo Stato, il Comune e la Banca vi resisteranno d'accordo».

E così, stipulato l'accordo transattivo il 12 aprile del 1916, la Niobide morente riprendeva la strada per Roma, dove veniva collocata, in esposizione, nel Museo nazionale romano alle Terme di Diocleziano[68].

La «lite pendente» fra le parti, per effetto dell'accordo transattivo, rimaneva «abbandonata e transatta nei rapporti tra Stato, Comune e Banca». Ma non nei confronti del Di Carlo.

Ragion per cui la Cassazione arrivava comunque a sentenza, nell'udienza del 26 marzo 1918.

Nella relativa decisione veniva innanzitutto riconosciuta la fondatezza della «pregevole sentenza» emessa dalla Corte d'appello, secondo la quale, pur non potendo trovare accoglimento la tesi, sostenuta dal Ministero e dal Comune, dello *status* di bene demaniale della statua rinvenuta nel tratto di criptoportico emerso dal sottosuolo, perché quest'ultima «staccata dal suo originario sito e nascosta sotterra, perdé la sua destinazione d'uso pubblico» doveva tuttavia riconoscersi che essa «continuò a restare nel dominio patrimoniale dello Stato romano» e, quindi, «dei nuovi Stati» che «attraverso la Roma medievale e la Roma papale» arrivarono alla fine a costituirsi «organicamente nello Stato moderno italiano».

Mentre, per converso, «Né la Banca né i suoi autori […] ebbero alcun possesso» della statua, ragion per cui «essa, non usucapita da alcuno, ri-

[68] L'accordo transattivo, da cui sono tratti i brani riportati nel testo, stipulato, come rammentato, il 12 aprile 1916, fu pubblicato sul *Bollettino d'Arte*, nel supplemento *Cronaca delle Belle Arti*, Anno III, maggio - giugno 1916, n. 5-6, sotto il titolo *La Niobide al Museo Nazionale Romano*: v. p. 33 s. È da notare che mentre di tale transazione dà conto il Manfredini (v. A. D. Manfredini, *Antichità archeologiche e tesori*, op. cit., p. 266 s.), essa non è affatto menzionata dal Parpagliolo (v. L. Parpagliolo, *Codice delle antichità*, *Seconda edizione*, cit., pp. 214 ss.).

mase nel dominio dell'originario titolare», il quale, peraltro, «non aveva certo alcun bisogno di esercitare materialmente il proprio possesso, potendolo conservare *animo tantum*»[69].

Pertanto, alla luce delle considerazioni sopra riportate, dando per «confermata» la «patrimonialità pubblica» della statua

qualsiasi pretesa su di essa da parte dello scopritore [*scilicet*: il Di Carlo], che voglia considerarla come tesoro, dovrebbe essere respinta per la tassativa disposizione del capoverso dell'art. 714 cod. civ., in forza del quale è tesoro qualunque oggetto mobile di pregio che sia nascosto o sotterrato, *a condizione però che nessuno possa provare di esserne il padrone*[70].

La decisione veniva giudicata, dalla dottrina dell'epoca, come

preziosissima per dar diritto allo Stato, anche nel difetto di una disposizione dichiarativa della demanialità del sottosuolo archeologico, a rivendicare molte delle cose di antichità e d'arte che inaspettatamente vengono fuori dal territorio nazionale[71].

Ma si trattava di un (mero) auspicio: i dati, di fatto e di diritto, non consentivano altra scelta se non quella di prendere atto che, nella specifica materia, la legge n. 364 del 1909 si connotava per il «difetto di una disposizione dichiarativa della demanialità del sottosuolo archeologico».

4. *La legge n. 1089 del 1939 e la riproposizione del principio «Le cose ritrovate appartengono allo Stato»: la possibilità di una sua diversa interpretazione sulla base della relazione illustrativa del disegno di legge ed in coerenza con il mutato quadro normativo di riferimento*

Il sostanziale mutamento di indirizzo, in merito alla proprietà dei rinvenimenti archeologici, sarebbe avvenuto solo nel corso dei lavori

[69] V. Cass. Roma, 26 marzo 1918, *Ministero dell'istruzione pubblica e Comune di Roma c. Banca Commerciale Italiana e Di Carlo*, in *Foro Italiano*, cit., p. 687 s.

[70] V. Cass. Roma, 26 marzo 1918, *Ministero dell'istruzione pubblica e Comune di Roma c. Banca Commerciale Italiana e Di Carlo*, in *Foro Italiano*, cit., p. 693.

[71] V. L. Parpagliolo, *Codice delle antichità*, *Seconda edizione*, cit., p. 217.

preparatori che avrebbero portato alla nuova legge per la «Tutela delle cose d'interesse artistico o storico», la n. 1089 del 1° giugno 1939[72].

Com'è noto, con un decreto datato 30 settembre 1937, Giuseppe Bottai, all'epoca ministro dell'Educazione nazionale, aveva insediato un'apposita commissione per l'elaborazione di un progetto di legge che avesse ad oggetto le «cose d'arte», stante l'avvertita «necessità di apprestare un adeguato sistema protettivo del grandioso patrimonio artistico e storico della [...] Nazione».

Com'è altrettanto noto, a presiedere tale commissione era stato chiamato Santi Romano, all'epoca presidente del Consiglio di Stato.

Il 12 maggio 1938, la commissione consegnava al ministro la bozza che aveva elaborato, accompagnata da una relazione illustrativa delle scelte operate.

Il testo veniva recepito integralmente da Bottai, salvo lievi modifiche di carattere essenzialmente formale. Prendeva così corpo il disegno di legge n. 154 relativo alla «Tutela delle cose d'interesse artistico o storico», che veniva presentato, il 15 aprile del 1939, alla Camera dei fasci e delle corporazioni, dove veniva approvato già nella seduta del 22 aprile.

Anche la relazione governativa di accompagnamento al disegno di legge votato alla Camera era tratta quasi integralmente dal testo predisposto dalla commissione all'esito dei propri lavori e consegnato al ministro, in uno con lo schema di articolato, il 12 maggio del 1938.

L'11 maggio 1939 il disegno di legge approdava in Senato, dove il suo esame si riduceva ad una mera formalità. Significativamente Bottai, nel presentare la bozza di articolato, dichiarava: «La legge è congegnata in modo perfetto; apportarvi modificazioni o emendamenti sarebbe un alterarla dannosamente».

Così, rimosse in modo perentorio le possibili lungaggini del dibattito parlamentare, il testo di legge veniva approvato e promulgato il 1° giugno del 1939, con il numero 1089[73].

[72] E, per una volta, il titolo dato alla legge al momento della sua pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale dell'8 agosto 1939, «Tutela delle cose d'interesse artistico o storico», coincideva con quello utilizzato per la sua pubblicazione nella *Raccolta Ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, *Anno 1939 -XVII, Volume Quinto*, Roma 1939, alle pagine 3403 ss.

[73] Le informazioni sui lavori della commissione presieduta da Santi Romano e il successivo *iter* parlamentare che avrebbe portato all'approvazione della legge varata come la n. 1089 del 1° giugno 1939, così come i brani sopra trascritti, sono ricavati da M. Serio,

Per quel che riguarda il tema qui di interesse, ossia il regime dominicale delle cose di antichità rinvenienti da scavi o da ritrovamenti fortuiti, è da evidenziare che già la relazione illustrativa del testo elaborato dalla commissione presieduta da Santi Romano (e che sarebbe stato sostanzialmente trasfuso in quello che avrebbe accompagnato il disegno di legge durante l'*iter* parlamentare) teneva a precisare, in via generale, che con le disposizioni da dettarsi per le cose d'arte e di antichità

debbono […] riconoscersi e tutelarsi anche i diritti dei singoli, per quanto la loro consistenza, i loro limiti e il loro esercizio è necessario che vengano intesi, più che in altre manifestazioni del diritto di proprietà, in stretta funzione dei superiori interessi pubblici[74].

E, nel trattare la questione specifica, chiariva che

Particolare attenzione la Commissione ha dedicato anche alla disciplina dei ritrovamenti […] Il principio informatore di tale disciplina è che le cose, aventi valore artistico, storico, archeologico o etnografico, ritrovate in seguito a ricerche o fortuitamente scoperte appartengano in ogni caso allo Stato.
Non è necessario, per darsi ragione di questo principio, ricorrere al concetto generale, che è così vivamente discusso, della demanialità del sottosuolo: è sembrato che la speciale natura delle cose, di cui è parola, potesse bastare a giustificare l'appartenenza di esse allo Stato, tutore del patrimonio culturale della Nazione.
Del resto, il 'premio' che il progetto propone che sia concesso, nei varii casi previsti, al proprietario dell'immobile, al concessionario dei lavori o allo scopritore, mentre presuppone e conferma il principio suddetto, lo tempera in modo equo. Anche quando il premio è conferito in natura, esso, appunto perché premio, non è mai corrisposto a titolo di compenso per un diritto sulle cose ritrovate o scoperte, ma serve ad attuare un evidente criterio di giustizia distributiva[75].

La relazione di Santi Romano a Bottai sul progetto di legge per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a c. di V. Cazzato, Tomo I, Roma 2001, p. 395 s.

74 Il brano della relazione di Santi Romano, sopra riportato, è tratto da M. Serio, *La relazione di Santi Romano a Bottai*, cit., p. 397.

75 Cfr. M. Serio, *La relazione di Santi Romano a Bottai*, cit., p. 399. Al riguardo, appare opportuno segnalare che anche il Grisolia evidenzia come la legge n. 1089 del 1939 avesse «sensibilmente migliorato la disciplina della legge del 1909», in materia, grazie alla statuizione «che le cose ritrovate o scoperte appartengono allo Stato» e che «al proprietario,

E, coerentemente con quanto esposto in relazione, l'articolato (poi integralmente trasfuso nel testo finale della legge), confermava il principio per cui «Le cose ritrovate appartengono allo Stato», senza prendere posizione in merito alla «demanialità del sottosuolo», sia nel caso in cui la relativa ricerca archeologica fosse stata condotta direttamente dallo Stato (v. il combinato disposto costituito dall'articolo 43 e dall' articolo 44, primo comma, della legge n. 1089 del 1939)[76], sia nel caso in cui essa fosse stata eseguita, su concessione governativa, dal privato (v. articolo 46, primo comma, in combinato disposto con l'articolo 45 della legge n. 1089 già citata)[77].

concessionario o scopritore, è attribuito un premio, che, appunto perché tale, anche quando è conferito in natura, non è corrisposto a titolo di un diritto sulle cose ritrovate o scoperte, ma serve – come spiega la Relazione Romano – ad attuare un evidente criterio di giustizia distributiva»: v. M. Grisolia, *La tutela delle cose d'arte*, Roma 1952, p. 452 s.

[76] Si riporta, per comodità di consultazione, il testo dell'articolo 43 ed i primi due commi dell'articolo 44 della legge n. 1089 del 1939:

«Art. 43. Il Ministro per l'educazione nazionale ha facoltà di eseguire ricerche archeologiche, o in genere, opere per il ritrovamento di cose di cui all'art.1, in qualunque parte del territorio del Regno.

A tale scopo può, con suo decreto, ordinare l'occupazione degli immobili ove debbono eseguirsi i lavori.

Il proprietario dell'immobile ha diritto ad un indennizzo per i danni subiti, che, in caso di disaccordo, è determinato con le norme stabilite dagli artt. 65 e seguenti della legge 25 giugno 1865, n. 2359. Invece dell'indennizzo, il Ministro può rilasciare al proprietario, che ne faccia richiesta, le cose ritrovate, o parte di esse, quando non interessino le collezioni di Stato.

Art. 44. Le cose ritrovate appartengono allo Stato.

Al proprietario dell'immobile sarà corrisposto dal Ministro, in denaro o mediante rilascio di una parte delle cose ritrovate, un premio, che in ogni caso non può superare il quarto del valore delle cose stesse […]».

[77] Di seguito, il testo dell'articolo 45 e dei primi tre commi dell'articolo 46 della legge n. 1089 del 1939:

«Art. 45. Il Ministro per l'educazione nazionale, sentito il consiglio nazionale dell'educazione, delle scienze e delle arti, può fare concessione a enti o privati di eseguire ricerche archeologiche o, in genere, opere per ritrovamento di cose di cui all'art.1, in qualunque parte del territorio del Regno, e, a tale scopo autorizzare, con suo decreto, l'occupazione degli immobili ove debbono eseguirsi i lavori.

Ma la rottura della continuità con la legge n. 364 del 1909, che induceva a connotare da subito in termini di proprietà demaniale il generico regime (apparentemente perdurante) della 'appartenenza allo Stato' delle 'cose' rinvenute, era formalizzata, rispettivamente, per i distinti casi di ricerche condotte dallo Stato o dal privato, mediante l'utilizzo di formule pressoché identiche, dall'articolo 44, secondo comma (trascritto alla nota n. 76) e dall'articolo 46, secondo comma (trascritto alla nota n. 77).

Ed è da aggiungere, per dare una compiuta delineazione del quadro normativo di settore, che anche il testo del regolamento di esecuzione della legge n. 1089, approvato dal Consiglio dei ministri nella seduta dell'8 maggio 1943, ma mai promulgato[78], recava, in materia di ricerche o rin-

Il concessionario deve osservare, oltre alle norme imposte nell'atto di concessione, tutte le altre che l'amministrazione ritenga di prescrivere.

In caso di inosservanza, la concessione è revocata.

La concessione può altresì essere revocata quando il Ministro intenda sostituirsi nell'esecuzione o prosecuzione delle opere. In tal caso sono rimborsate dallo Stato le spese occorse per le opere già eseguite ed il relativo importo è fissato dal Ministro.

Ove il concessionario non ritenga di accettare la determinazione delle spese fatte dal Ministro, le spese saranno determinate insindacabilmente e in modo irrevocabile da una commissione composta di tre membri, da nominarsi uno dal Ministro, l'altro dal concessionario ed il terzo dal presidente del tribunale. Le spese relative sono anticipate dal proprietario.

Art. 46. Nel caso di cui all'articolo precedente, le cose ritrovate appartengono allo Stato.

Al proprietario dell'immobile è corrisposto dal Ministro, in denaro o mediante rilascio di una parte delle cose ritrovate, un premio che in ogni caso non può superare il quarto del valore delle cose stesse.

Eguale premio spetta al concessionario, salvo quanto possa essere stato stabilito fra concessionario e proprietario dell'immobile […]».

[78] Le travagliate vicende del regolamento di esecuzione della legge n. 1089 del 1939 sono note. In estrema sintesi, è opportuno rammentare che la commissione incaricata di approntarne il testo fu istituita, già all'indomani dell'approvazione della legge, dal ministro Bottai, con un decreto del 6 giugno 1939. Il testo elaborato dalla commissione fu rimesso al ministero dell'Educazione nazionale il 25 novembre del 1941 e, dopo una serie di interlocuzioni con i ministeri interessati e l'esame da parte del Consiglio di Stato, venne approvato in Consiglio dei ministri nella seduta dell'8 maggio 1943. In data 12 luglio 1943 il testo venne inviato al capo del Governo, Mussolini, ed al ministro della giustizia, De Marsico, perché vi apponessero le loro firme prima dell'inoltro al re per la promulgazione e la conseguente pubblicazione in Gazzetta Ufficiale. Ma gli eventi del

venimenti archeologici, statuizioni che erano in perfetta coerenza con le prescrizioni della nuova legge. Infatti, le sue disposizioni operative stabilivano, per un verso, l'attribuzione allo Stato, in via esclusiva, della funzione di prendere nota dei rinvenimenti e di attribuire ad essi un valore, senza contraddittorio con il privato, sia nel caso in cui essi avvenissero all'esito di «ricerche governative»[79], sia qualora si verificassero a seguito di «ricerche ad opera di enti o privati»[80], e sia ove fossero conseguenza di «scoperte fortuite»[81], riconoscendo ai privati una mera facoltà di «assistere», senza alcun ruolo, a dette operazioni. E, per altro verso, ribadivano, in stret-

25 luglio 1943 impedirono che l'*iter* di promulgazione del regolamento andasse a buon fine. La vicenda è stata dettagliatamente descritta da Mario Serio, al quale si deve pure il ritrovamento del relativo fascicolo, contenente tutta la documentazione della complessa e tormentata vicenda sopra accennata, proveniente dal ministero dell'Educazione nazionale e depositato presso l'archivio del già Ufficio centrale per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici - Arti, Divisione III - recante l'intestazione *Regolamento della legge di tutela delle cose artistiche e storiche*. V., *amplius*, M. Serio, *Un regio decreto del 1943: il Regolamento della legge 1° giugno 1939, n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico o storico*, in *Bollettino d'arte*, 1980, 6, pp. 85 ss. Il testo del detto regolamento è consultabile anche in *Istituzioni e politiche culturali in Italia*, cit., Tomo I, pp. 430 ss.

[79] V. gli articoli 97 e 99 del citato regolamento, che rispettivamente disponevano:

«Art. 97. Il soprintendente deve in apposito giornale prendere nota di ogni oggetto o gruppo di oggetti che venga rinvenuto nel corso dei lavori con tutte le indicazioni necessarie.

Il proprietario del terreno ha diritto di assistere ai lavori personalmente o di delegare un rappresentante. Egli può chiedere al soprintendente copia dell'elenco delle cose rinvenute».

«Art. 99. Il soprintendente procede, appena ultimati i lavori, alla valutazione delle cose ritrovate e ne riferisce al Ministro per l'educazione nazionale».

[80] V. gli articoli 108 e 109 del regolamento in questione, che stabilivano:

«Art. 108. Il funzionario incaricato della sorveglianza dei lavori deve prendere nota in apposito giornale di ogni oggetto o gruppo di oggetti che venga rinvenuto nel corso dei lavori, con tutte le indicazioni necessarie.

Il concessionario può chiedere al soprintendente copia dell'elenco degli oggetti rinvenuti.

Articolo 109. Ultimati i lavori, il soprintendente procede alla valutazione delle cose ritrovate e ne riferisce al Ministro per l'educazione nazionale».

[81] V. l'articolo 114 del regolamento più volte menzionato, che statuiva:

«Art. 114. Il soprintendente, appena avuta notizia della scoperta di cui agli articoli

ta correlazione con i corrispondenti articoli della legge, il principio per cui l'eventuale rilascio al privato di una parte degli oggetti rinvenuti non sarebbe avvenuto che a titolo di «premio», e non come riconoscimento dell'esistenza di un suo concorrente diritto di proprietà su quegli stessi oggetti.

Il quadro normativo complessivo, in armonia con il quale era da inquadrare anche il rapporto di 'appartenenza allo Stato' degli oggetti ritrovati si chiariva definitivamente a seguito dell'entrata in vigore del nuovo Codice civile, approvato con Regio decreto n. 262 del 16 marzo 1942.

Infatti, in base al secondo comma dell'articolo 822 del nuovo Codice civile[82], le 'cose' immobili riconosciute di interesse storico, archeologico e artistico ai sensi della normativa di settore, nonché, ai fini che qui interessano, quelle mobili costituenti le raccolte dei musei, se di pertinenza dello Stato, erano ascritte al demanio.

La 'appartenenza', quindi, di tali 'cose' allo Stato, stabilita, come detto, al primo comma dell'articolo 44, nonché al primo comma dell'articolo 46 della legge n. 1089, non era più indicativa di una relazione, generica, fra lo Stato e le 'cose', connotata, in via di mero fatto, dai poteri esercitabili su di esse da parte dell'amministrazione pubblica, ma era invece rappresentativa del loro *status* di beni del demanio dello Stato.

precedenti, farà gli accertamenti sulle condizioni di tempo e di luogo in cui avvenne la scoperta e adotterà tutti i provvedimenti del caso riferendone al Ministro.

Il Ministro, in base agli accertamenti compiuti dal soprintendente, e all'esito delle ulteriori indagini eventualmente da lui disposte, determina il valore delle cose ritrovate o fortuitamente scoperte e stabilisce la misura del premio».

[82] Si riporta qui di seguito il testo completo dell'articolo 822 del Codice civile del 1942, tuttora vigente:

«Appartengono allo Stato e fanno parte del demanio pubblico il lido del mare, la spiaggia, le rade e i porti; i fiumi, i torrenti, i laghi e le altre acque definite pubbliche dalle leggi in materia; le opere destinate alla difesa nazionale.

Fanno parimenti parte del demanio pubblico, se appartengono allo Stato, le strade, le autostrade e le strade ferrate; gli aerodromi; gli acquedotti; gli immobili riconosciuti d'interesse storico, archeologico e artistico a norma delle leggi in materia; le raccolte dei musei, delle pinacoteche, degli archivi, delle biblioteche; e infine gli altri beni che sono dalla legge assoggettati al regime proprio del demanio pubblico».

Considerazioni conclusive

Quest'ultimo mutamento del quadro normativo complessivo condizionava, ovviamente, anche la giurisprudenza, la quale si orientava verso un'interpretazione delle disposizioni della legge n. 1089, sopra richiamate, che avrebbe comportato l'assimilazione della nozione di appartenenza a quella di piena 'proprietà' e, con riguardo alle 'cose' in commento, a quella di 'demanialità'.

Questo orientamento ermeneutico, relativo alle norme della legge n. 1089, riverberava però i suoi effetti anche riguardo alle norme della legge n. 364 del 1909, quando le controversie aventi ad oggetto la proprietà di oggetti di antichità, in ragione del tempo in cui si erano verificati i fatti dedotti in contenzioso, si sarebbero dovute risolvere sulla base delle disposizioni pregresse, vigenti all'epoca degli accadimenti sottoposti all'attenzione dei giudici.

Significativa del condizionamento, indotto dal nuovo indirizzo ermeneutico, anche in merito all'interpretazione delle disposizioni previgenti, è una sentenza della Corte di cassazione a Sezioni unite, emessa il 24 maggio 1943[83], con la quale il collegio, nel decidere su una questione vertente sulla omessa denuncia della scoperta di oggetti artistici di interesse archeologico, conducendo un preventivo ed ampio esame delle norme che regolavano la fattispecie, aveva rappresentato quanto segue:

per vero, come si rileva dagli art. 15, 17 e 18 della legge 20 giugno 1909, n. 364, [...] la proprietà degli oggetti di interesse storico, archeologico o artistico, rinvenuti in un fondo privato, spetta de iure soltanto allo Stato, salvo e fino a quando lo Stato stesso non vi rinunci. Per contro al proprietario del fondo non spetta che un puro diritto di credito, cioè quello di ottenere il rilascio, di avere cioè dallo Stato proprietario la cessione di una parte degli oggetti ritrovati, oppure il prezzo equivalente, a scelta del Ministero [...] Il principio che le cose scoperte appartengono allo Stato è dichiarato espressamente dall'art. 15 della legge nell'ipotesi di scavi fatti eseguire dal governo sul suolo altrui. Ma questo stesso principio ha vigore anche nel caso

[83] Infatti E. Capaccioli, che ne pubblica alcuni stralci in *Sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico (L. 1° giugno 1939, n. 1089) - Rassegna di giurisprudenza*, Milano 1962, p. 59 s., sottolinea come la sentenza in questione, «in base ad una più vasta visione ... [afferma] che gli artt. 15, 17 e 18 della legge 20 giugno 1909, n. 364 erano già ispirati al principio [...] per cui la proprietà delle cose rinvenute in un fondo privato spetta *ipso iure* allo Stato [...]».

di rinvenimenti fortuiti e nel caso di rinvenimento a seguito di scavi intrapresi dal privato proprietario con la debita autorizzazione, nelle due ipotesi cioè previste dagli art. 17 e 18, che non ne portano una espressa dichiarazione. Ciò si desume dalla identità della ragione e del fondamento che stanno a base delle disposizioni di tutti e tre gli articoli (15, 17 e 18), e che si riassumono nel diritto preminente, spettante allo Stato, per alti fini nazionali di cultura, sugli oggetti di scavo che abbiano interesse archeologico, storico o artistico. E si desume anche dalla identità sostanziale delle espressioni usate nei tre articoli per regolare i diritti del proprietario del fondo, oltre che dalla esplicita disposizione dell'art. 49 della nuova legge 1° giugno 1939, n. 1089, di carattere indubbiamente interpretativo, che espressamente dichiara che «le cose scoperte fortuitamente appartengono allo Stato»[84].

È evidente, dalla lettura del brano trascritto, che nel 1943, la Corte di cassazione, nell'interpretare le norme del 1909 applicabili al caso sottoposto al suo esame *ratione temporis*, ne aveva adeguato la lettura al nuovo spirito dei tempi, per così dire, ossia alla mutata sensibilità in materia, che aveva dato luogo al nuovo contesto normativo, costituito, come detto, non solo dalla legge di tutela delle 'cose' d'interesse artistico o storico varata nel 1939, ma anche dal codice civile varato nel 1942, nel cui ambito agli oggetti di antichità e d'arte era stato riconosciuto un nuovo *status* giuridico, quello di beni demaniali.

Quanto fin qui rappresentato se, da un lato, aiuta a comprendere l'origine e la ragione di un certo orientamento interpretativo delle disposizioni del 1909, secondo il quale i beni archeologici rinvenuti in Italia a far data dal 1909 sarebbero di pertinenza del demanio dello Stato ed il privato che ne avesse la disponibilità avrebbe l'onere di dimostrare la legittimità del proprio titolo di possesso, d'altro lato non giustifica una lettura *contra legem* delle disposizioni normative in precedenza esaminate, anche alla luce delle statuizioni del regolamento di esecuzione della legge del 1909, dettate con il Regio decreto n. 363 del 1913, in base alle quali le operazioni di rinuncia, da parte dello Stato, all'acquisizione in proprietà di tutti i reperti rinvenuti e la cessione di una quota parte di essi al privato, dovevano essere eseguite a cura degli uffici dell'amministrazione statale, che aveva l'onere di redigere e conservare i relativi atti.

Ed è solo consultando tale documentazione ufficiale, che è (o dovrebbe essere) in possesso tanto dell'amministrazione statale di settore, quanto del privato che, a suo tempo, acquisì la quota parte dei reperti ai quali lo

[84] V. Cass., Sez. Un., 24 maggio 1943, in *Giur. it.*, 1943, I, 1, coll. 385 - 386.

Stato decise di rinunciare, che si può avere contezza delle scelte compiute dalla pubblica amministrazione e della conseguente ragione storica, per così dire, in virtù della quale alcuni reperti risultano oggi in mani private.

Addossare al (solo) privato l'onere di fornire la prova del legittimo possesso di beni archeologici rinvenuti in Italia in vigenza della legge n. 364 del 1909 appare pertanto in contrasto con i principi della reciproca collaborazione e buona fede, ai quali devono essere improntati i rapporti tra il cittadino e la pubblica amministrazione, ai sensi dell'articolo 1, comma 2-*bis*, della legge 7 agosto 1990, n. 241.